PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-487

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 22 - ROMA, 3 GIUGNO 1951

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61011 - 60996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LE REGOLE DEL GIUOCO

Non c'è giuoco senza regole, perchè per l'appunto sono le regole che fanno il giuoco. Ma bisogna distinguere: vi sono le regole costitutive, le quali attribuiscono ai segni un valore e determinano la funzionalità stretta del sistema; e vi sono le regole, che riguardano l'esercizio del giuoco, quelle che il giuocatore deve tenere presente, se non vuole essere soverchiato dall'avversario più esperto. In altri termini, vi è il giuoco come dato oggettivo, congegno in cui ogni segno, carta o pedina, ha un valore, quasi un significato ben fisso, che gli conferisce una certa funzione permanente; vi è poi il momento soggettivo, in cui quel sistema, presente nella coscienza del giuocatore, diventa forma di una libertà, che si manifesta secondo le sue capacità e la sua esperienza. Anche di questo momento può aversi una normazione più o meno ricca e perfezionata.

La regola normativa è in sostanza uno schema conoscitivo, un sapere che assume nell'azione funzione di guida. Essa solleva l'agire dalla semplice empiria alla dignità della tecnica, cioè ne fa un complesso di atti organizzati dalla visione del fine e illuminati dalla nozione precisa del valore che ciascuno di essi ha rispetto a quel fine. Poichè il sapere è forma, la regola è per l'appunto forma di un processo che si impone all'evento. Signora imperiosa ed esclusiva nel campo dell'agire demiurgico, poichè ivi domina un interesse che esige minimo sforzo e massimo rendimento, la tecnica si estende anche ai giuochi di un certo impegno e per alcuni fra essi si costituisce in manuale. Dire, come si suole, che la politica è un giuoco, è improprio ed inesatto. Quantunque da che mondo è mondo esista un agire politico e da Platone in poi vi si discuta dottamente intorno, non esiste una tecnica della politica e la sorte dei sudditi è, purtroppo, sempre in mano di empirici. Se si tiene conto del progresso che ha raggiunto la manualistica dei giuochi, riflesso certo dell'interesse maggiore che nella moltitudine desta questo tipo di agoni, occorre riconoscere che l'uomo è animale più lusivo che politico, come Aristotele pretendeva).

Questo duplice momento, in cui il giuocare può essere scomposto e, cioè, il sistema del giuoco, il suo congegno convenzionale come oggetto, e l'atto del giuocare, la funzionalità del sistema messa in moto per volontà del giuocatore come momento soggettivo, suggerisce un facile accostamento fra giuoco e linguaggio, appunto perchè anche in questo i due momenti sono nettamente distinti: da un lato la lingua, come sistema in sè, complesso di segni significanti che ha una sua interna funzionalità, dall'altro l'atto linguistico, la «parola», il momento soggettivo in cui il sistema diventa forma di un certo contenuto di coscienza, attraverso una iniziativa, un atto di libertà del parlante. Non è perciò da meravigliarsi se Ferdinando de Saussure, acuto teorico del linguaggio, si è richiamato più di una volta al giuoco degli scacchi per esemplificare le sue vedute sul congegno della lingua e del suo divenire.

•

Quello degli scacchi è un giuoco quanto mai illustre; le sue origini, secondo una tradizione che gli storici non hanno sinora contestata, sono addirittura regali. Racconta Firdusi nel Libro dei re che in India due fratelli, figli di un grande monarca, alla morte del padre si contendevano il trono. Poichè avevano armato per combattersi due poderosi eserciti, la madre, non riuscendo a farli desistere dalla contesa, si fece promettere da ambedue che le loro mani non si sarebbero bagnate di sangue fraterno. Fatta la promessa e scesi in campo senza che il loro odio si fosse in alcun modo attutito, uno dei due (Firdusi precisa nomi e circostanze) riuscì a stringere con le sue truppe l'altro in breve spazio con le spalle al mare, dopo avere in una serie di azioni distrutto ad una ad una le unità del suo esercito. Isolato e nell'impossibilità di muoversi, il principe soccombente muore di inedia e di rabbia. All'annunzio di ciò, la povera madre si abbandona al dolore e impreca contro il vincitore, accusandolo di non avere mantenuto la promessa. Questi, accortamente consigliato dal suo precettore, si propone di convincerla e di placarla, esponendole come sono andate le cose. A questo fine fa costruire una tavola a scacchiera e un numero eguale di figure in legno e in avorio indicanti le varie specialità di truppe, di cui erano composti gli eserciti contendenti. Disposte le figure sulla tavola in posizioni contrapposte, egli, con l'aiuto dei suoi consiglieri, riproduce, mediante esse, i movimenti che erano stati fatti sul campo di battaglia, sino al momento in cui l'avversario, privato della quasi totalità delle sue forze, era stato posto nell'impossibilità di muoversi: *shah mat* «il re è morto».

Così nacque il giuoco sulle rive del sacro Gange. Ma la storia non finisce qui. Secoli dopo un monarca indiano, desideroso di affermare la superiorità culturale degli Indiani, fa fabbricare una splendida scacchiera con le figure intagliate in rubini e in smeraldi e la invia, con l'accompagnamento di una carovana carica di doni sontuosi, al re di Persia, che era allora il famoso Cosroe dall'anima immortale; all'invio unisce una lettera, in cui sfida il collega persiano a fare risolvere dai suoi dotti il congegno del giuoco; o altrimenti paghi tributo. Naturalmente un dotto di corte trova la spiegazione richiesta. In questo modo il giuoco fu acquisito alla cultura persiana e da qui, attraverso gli Arabi, alla cultura occidentale, di cui costituisce oggi uno dei più genuini ed apprezzati ornamenti.

(Continua a pag. 6)

Antonino Pagliaro

SOMMARIO

Latteratura

Arti - Storia

Musica - Radio - Teatro

Problemi dell'Educazione

SIMULACRI E REALTÀ

IL DISPOTISMO E LA LIBERTÀ IN 22 VERSI

Aprite il Cinna di Corneille, scena 1, atto 2°; cercate il verso 499 e leggete fino al verso 521, incluso. Vi ricordo che Augusto ha consultato Massimo e Cinna per sapere se deve abdicare. Massimo, repubblicano, gli consiglia onestamente di andarsene e si felicita di ottenere senza violenza il risultato sperato. Anche Cinna è repubblicano, vuole ristabilire l'antica libertà. Ma è un repubblicano innamorato non delle repubblica ma di Emilia, e prima di servire la patria vuol servire la vendetta di una donna. Vuole uccidere ad ogni costo Augusto e pertanto non della cara libertà prende le difese ma del dispotismo; di quel dispotismo che rovinerà Augusto.

Parla l'avvocato Cinna. «E questa libertà, pur così cara, non è per Roma, Signore, che un bene immaginario, più nocivo che utile, ben lontano da quello che un buon principe può donare ai suoi Stati: con ordine e ragione dispensa i suoi onori, con discernimento punisce e ricompensa, e tutto da buon possidente dispone, senza nulla precipitare per paura di un successore».

E il popolo? «Quando il popolo è padrone agisce in tumulto, senza consultare mai la voce della ragione. Gli onori sono venduti agli ambiziosi e l'autorità divisa tra i sediziosi». La conclusione, dopo aver dimostrato che i piccoli sovrani di un anno pensano ad ingrassarsi sicuri di esser perdonati da quelli che sperano uguale fortuna, un giorno o l'altro, è questa: «Le pire des Etats c'est l'Etat populaire».

Ora andate a confutare Cinna. C'è un solo punto dove il sofisma si può vedere passare sul ponte delle parole. Si parlava della libertà non è vero? Or come mai ad un certo punto il discorso abbandona quel soggetto e fa spirale sulla democrazia? E' facile confondere libertà e democrazia. Coloro cui sta a cuore l'avvento della libertà nel mondo dovrebbero non dimenticare che tra dispotismo e libertà c'è antinomia, ma che tra libertà e democrazia non c'è sinonimia.

ELEGANZA

Ai primi dell'ottocento un tale Azzocchi pubblicò un trattatello di Avvertimenti a chi scrive in italiano. Un capitolo elenca «i modi di dire falsi». Il pover'uomo oggi piangerebbe tutte le sue lacrime grammaticali se potesse sospettare la pietosa fine toccata alle sue raccomandazioni. Tutto ciò che egli voleva fosse cancellato dai modi di dire è prevalso: sembra che glielo abbiano fatto apposta, come se si fossero dati con scrupolo notarile a pescare in quel suo coscienzioso elenco le forme condannate per rinvigorirle con un uso largo e dominante.

Non voleva «realizzare» per «mettere ad effetto, in essere». E quella voce indiziata è oggi accolta persino dai più ritrosi: e si dice «realizzare» come si dice «pane», senza che nemmeno i custodi del patrio idioma accusino rammarico.

L'epiteto «problematico» ha rigagnoli in tutti i campi. E poi «orizzontarsi», e poi «azzardato» ed «ecesico», imitati da quel candido purista attraversano gli scritti e i discorsi con libero corso.

E dire che il signor Azzocchi non si limitò a condannare, ma per toglierci d'impaccio accanto alla voce peccante indicò quella schietta. Perchè ricorrere a «problematico» quando si può dire «essere in ponte»? Proviamo: Ha un atteggiamento problematico il ministro tal dei tali. Ed ora sostituiamo: Ha un atteggiamento in ponte... Che c'è da dire? Non cedete all'andazzo e rifiutate l'espressione difficili circostanze, perchè ce n'è una più robusta: «punti assai forti». Com'è più vivo questo modo di dire: parlare sbalestrato, scegliete, a baldanza in luogo del cuvido parlare azzardato.

Quanto dispiace al nostro purista somma ammontante: implora che si dica somma che monta. Ed in effetti noi non avremmo nessuna difficoltà a cedere al suo consiglio purchè le somme montassero davvero. Ma purtroppo somme ammontanti o che montano non ne conosciamo più. Monteranno i prezzi, ma allora le nostre sono somme calanti o che calano.

CHE SIGNIFICA?

Una raccolta di massime del signor G. Braque reca tra le altre anche questa: «Je ne cherche pas la definition, je tend vers l'infinition». Leggo e rileggo: so che cos'è all'incirca una definizione; non riesco a comprendere il significato di «infinition». Dico un significato che sia significato. Perchè aiutandomi con l'affine «infinito», intravedo l'«infinition». L'incontenibile ed incontinente G. Braque tende all'infinito, ha sete di infinito. E allora perchè opporre «definition» ed «infinition»? Forse che cercare una definizione dell'uomo, di Dio, del mondo impedisce quello sguardo senza orizzonte cui ciascuno di noi di tanto in tanto cerca di aggiustare la sua pupilla interiore?

Quanto più saggio e più probo sarebbe cercare le definizioni, le vere, delle tante cose misteriose che ci circondano. Aristotele ci aveva insegnato che la definizione è la formula che esprime l'essenza di una cosa. La Logica di Port-Royal insegnava che la definizione è «un rimedio alla confusione che nasce nei nostri discorsi a causa della confusione delle parole». Kant aveva tanto meditato per distinguere le definizioni sintetiche da quelle analitiche, e Leibniz aveva cercato di farci comprendere che cosa siano le definizioni nominali e quelle reali. Insomma tutto il pensiero da secoli ha cercato di mettersi in salvo con la metodologia definitoria. Ora viene il signor G. Braque e si mette a zampettare su Aristotele, su Pascal, su Kant, su Leibniz e con il suo fiammiferino di cera cerca di dar fuoco a tante pagine immortali per il gusto di un po' di cenere.

Ci consenta, libertà per libertà, di modificare la sua sentenza. Per noi il signor Braque dice: Non cerco la definizione; tendo alla confusione.

Varius

LA SCUOLA FIAMMINGA DELLA "DEVOTIO MODERNA,,

Malgrado gli spunti innegabili di indirizzo pratico che Taulero e Ruysbroeck avevano dato alla mistica, la preoccupazione principale di quei religiosi e dei loro compagni fu sempre quella di curare un piccolo gruppo di eletti e di portare le anime ai più alti gradi della contemplazione. Questo atteggiamento finì col provocare una reazione, e le arditezze speculative spiacquero perchè non si vedeva quali applicazioni pratiche e quali vantaggi alle anime portassero, mentre ne erano evidenti i pericoli teorici e forse anche morali.

Il nuovo movimento di riforma spirituale, sbocciato alla fine del secolo XIV nei Paesi Bassi e fiorito durante tutto il secolo successivo, con larga eco nelle regioni circostanti, accentuò la aspetto moralistico, fece divenire preponderante la caratteristica della religiosità operosa e si preoccupò d'allargare quanto più era possibile il cerchio delle persone devote. Non più slanci sfrenati, non più rapimenti passeggeri, ma fervore durevole ed esercizi quotidiani; l'umile lavoro è rivalutato, un tranquillo mondo interiore è dipinto come ideale; si consigliano massime pratiche, si eccitano gli affetti, si invita alla riforma personale per giungere a quella della società cristiana. Con tale indirizzo i pericoli di cadere nell'eresia erano in gran parte evitati, tuttavia vi era la minaccia di soffocare anche gli impulsi più spontanei, di cadere in qualche meschinità e grettezza. Anche esteriormente questi nuovi devoti amavano mantenere tutti un identico atteggiamento: usavano movimenti misurati, andatura lenta, volto sorridente, vestiti puliti ma rattoppati, grande affettuosità reciproca, facilità alle lacrime. Le loro predicazioni non erano apocalittiche, nè ricercavano emozioni violente, ma miravano a far presa sulle folle, specialmente sui ceti borghesi, raccomandando una vita di fervore costante, di calma serena; in questo consiste la loro *novità*, sottolineata anche dal nome dato al movimento: *devotio moderna* (il primo termine, *devotio*, sta ad indicare l'intimità della fede professata ed *homo devotus* è l'uomo interiore).

Come ponte di passaggio tra il misticismo e la *devotio*, può essere considerato Ruysbroeck, dato che sono storicamente constatabili i suoi legami con i capi di questa, tuttavia, mutando le proporzioni degli elementi componenti, quelle due spiritualità appaiono in complesso lontane tra loro.

L'iniziatore del movimento di cui ora trattiamo fu Gerardo Groote (Gerhardus Magnus; Deventer 1340-†1384), che fu giudicato dai suoi stessi discepoli così: «primus fuit huius nostrae reformationis pater et totius modernae devotionis origo». Tuttavia, tal merito gli deve essere in parte sottratto, nel senso che egli fondò soltanto le Sorelle della vita comune (che vennero poi organizzate da altri dopo la sua morte), mentre l'associazione dei Fratelli, fu, lui vivente, soltanto un'unione di amici ispirati a ideali comuni senza regole e distinzioni, raccolti allo scopo «di servire Dio in umiltà e semplicità». Invece è indubbio — ed ebbe importanza grandissima — l'ascendente personale di Groote, che fece sì che i suoi discepoli fondassero nel ricordo dello spirito di lui la congregazione di Windesheim (1387) e la compagnia dei Fratelli della vita comune (fratres devoti, fr. Cucullati).

Amico, discepolo e continuatore del Groote fu Florenzo Radewijns (Leerdam 1350-†Deventer 1400), che seppe dare forma organizzativa alle iniziative del maestro tanto ammirato e scrisse un *Tractatulus devotus* ispirandosi a S. Bonaventura; egli conosceva le tre vie della vita spirituale, ma non si fermò sulle più alte ed insistette molto sulla meditazione delle sofferenze di Gesù. Anche Gerardo de Zutphen (†1398) nel suo (se è veramente suo) *De spiritualibus ascensionibus*, molto diffuso, si occupò degli esercizi necessari per riformare l'anima in modo da farla progredire nella virtù. Invece Gerlac Peters (†1403) è assai più affettivo, libero da schemi e formule nel suo *Soliloquium cuiusdam regularis*, che è tutto un dolce ed infiammato colloquio dell'anima con Dio; lo stesso si dica per Enrico Mande che descrisse anch'egli i colloqui dell'anima devota col suo Diletto. Interessi pratici ebbe invece Giovanni Busch, canonico regolare di Windsheim, cronista e riformatore di molti conventi, che seppe cogliere al vero lo spirito primitivo della Congregazione e narrarne le vicende quasi drammatiche.

Fondendo insieme gli insegnamenti spirituali che risalivano a S. Agostino, a S. Bernardo, ai Vittorini, S. Bonaventura ed ai mistici tedeschi, i Devoti crearono una sintesi armoniosa, aliena di ogni eccesso sia speculativo sia pratico, desiderando di dar valore alla vita interiore senza disprezzare gli esercizi pratici ed il culto esteriore. L'individuo doveva sforzarsi di nobilitare la sua anima, abbandonandosi alla direzione di Dio, restando distaccato dalle vicende esteriori ed avendo davanti agli occhi come modello la semplice vita di Gesù. Giustamente questa pietà dei moderni devoti potè essere definita un misticismo pratico basato sugli elementi più accessibili della natura umana, sulla conoscenza di sè, sull'amore al ritiro, e la loro originalità è stata individuata nel giusto dosaggio delle diverse influenze subite assai più che in questo o quell'aspetto esclusivo della spiritualità (Cristocentrismo, individualismo religioso, lettura di testi sacri, metodologia degli esercizi di pietà, ecc.). Il loro genere di vita era austero ma non tale da spaventare i volenterosi; una notevole sanità pervade tutte le loro regole, dimostrata anche dalle tre domande (che sembrano ingenue, ma sono sagge), rivolte ai candidati alla vita religiosa: sapete ubbidire? dormite bene? avete buon appetito?

Tralasciando l'esame delle costituzioni, nelle quali le dottrine precedenti sono fuse in modo da dar vita ad una pietà pratica e contemplativa ad un tempo, rivolta alle imitazioni delle virtù di Cristo (quello di Nazareth e della vita di predicazione, più che quello della Passione), è opportuno, ai fini di una ricerca sulla crisi umanistica della religione cattolica, considerare la posizione della *Devotio* circa gli studi. Si ripete di solito che i Fratelli hanno largamente contribuito alla diffusione dell'Umanesimo nei Paesi Bassi mediante le loro scuole; in realtà le loro istituzioni non erano scolastiche ma assistenziali, ed essi sono sorti in opposizione deliberata ai formalismi scolastici, all'agnosticismo occamista, al dogmatismo ed alle disquisizioni troppo sottili; per reazione risalirono alle fonti per cercare nella lettura diretta della Bibbia un alimento spirituale sostanzioso e nello stesso tempo semplice. I Fratelli vivevano copiando libri e tenendo pensioni per studenti; il loro metodo di educazione era più esortativo che repressivo, ed in questo consiste una loro grande innovazione rispetto al Medio Evo; la rapida e vasta diffusione ottenuta dimostra che quel loro atteggiamento rispondeva ad un bisogno vivamente sentito a quell'epoca.

E' pure inesatto considerare la *Devotio*, come un movimento di opposizione alla tradizionale vita ecclesiastica cattolica, quasi una rivolta di spiriti liberi contro le meschinità delle regole monastiche. Se sono ben note la disistima per il clero e le satire contro i frati indegni (anche i predicatori erano sicuri di avere successo se parlavano male dei preti e dei monaci), non si deve credere che non vi fosse una profonda reverenza per lo stato sacerdotale come tale, e che non si avesse un concetto così alto dell'ideale religioso da spingere finanche a creare una condizione intermedia, quella dei laici viventi in società senza obblighi di voti perpetui e senza la dignità dell'Ordine. Tale era appunto lo stato d'animo dei seguaci della *Devotio*, che avevano di mira soprattutto il colloquio dell'uomo con la sua anima, la conversazione con Dio ma non dimenticavano l'adempimento dei doveri del proprio stato, l'osservanza delle leggi ecclesiastiche, l'esercizio metodico in vista del perfezionamento morale.

Paolo Brezzi

● Dalla relazione della Giuria (della quale hanno fatto parte Reto Roedel, Presidente, Plinio Bolla, Leonardo Borgese, Pietro Chiesa, Aldo Patocchi, il Ministro Egidio Reale, e Charles Veillon), ora pubblicata, si apprende che, oltre a Carlo Coccioli cui è stato attribuito il premio Ch. Veillon 1950, per il suo romanzo «Il gioco», sono stati segnalati Giuseppe Marras di Napoli per «Vita di Lorenzo Giomi», Giuseppe Lanza di Milano per «I cigni neri» e Alessandro Pellegrini di Milano, per «Schiavi di morte».

● Pasquale Jannaccone, Presidente dell'Accademia alle Scienze di Torino e della Società Italiana degli economisti, ha riunito in un volume, uscito in questi giorni per un editore torinese dal titolo «Prezzi e Mercati», alcuni saggi di teorica e di statistica economica sulla formazione e sulle variazioni dei prezzi in diverse condizioni, ipotetiche e reali, di un mercato interno e del mercato internazionale.

OMAGGIO A PANZINI

Se c'è uno scrittore ancora da scoprire in parte è proprio Panzini che pieno di buonvolere si accostava alla vita ma con aspirazioni, probità e purezza di intenti che alcune età sembrano disamare. Ogni tempo vuol essere conquistato. Lo scrittore intuì che doveva aggirare, facendo forza a se stesso, le posizioni anzichè prenderle di fronte. La chiara sua ironia, il procedere per stati lirici alternati con cabalette borghesi, fioriture di moralismi pugenti, idilli, irrisolutezze e tuffi nel puerile furono necessità tattiche per vincere. Vi si piegò senza per questo abiurare al suo mondo ideale, che è cavalleresco e umano, e provveduto di avvertita saggezza.

Non era fatta per i toni alti la sua voce nè riusciva a crearsi inflessioni severe se non a patto di accompagnarla con un contrappunto di toni minori così a contrasto, che la sua narrativa venne fuori con un aspetto di tessuto strano, estroso, antitradizionale, ma una volta afferratane la sottile melodia interiore, si rivelava convincente e salda sebbene di conio insolito nella letteratura del nostro Paese. Figurarsi quando lo scrivente correbbe era tutto acceso e sublimato e non mancava mai di un ben gonfiato pistolotto finale, come doveva trovarsi il lettore innanzi alla prosa quasi timorosa e abscondita di Panzini.

Sarcasmo, satira aperta organica, volteriana, non erano per lui. Quando taratamente vi si piegava consigliato da un demone loriesco, venivano fuori cose forzate che lo diminuivano.

Ma somigliare ad Anatole France; ci teneva con una perdonabile debolezza di cui certi grandi ingegni non vanno esenti. Chi una volta gliene accennò in tono dubitativo si ebbe la sua approvazione compiaciuta.

E Luciano? Voleva ricollegarsi anche a Luciano che gli ricordava gli anni del « Marco Foscarini », quando l'abate Manzoni usava pronunziare ghiottamente l'aggettivo « lucianesco », tra spiritose parole venete, senza spiegare ai suoi allievi cosa volesse dire. Una nuvola dorata, per Panzini studentino di ginnasio, Lucianesco da luce. Il più vero Luciano col quale si sia incontrato è quello rimasto chiuso in un ricordo di collegio, lontano e contornato di vanizievole.

« Non sono cavaliere, non massone, di nessun partito, nulla, scrisse a Renato Serra nel 1914. Quando fu accademico d'Italia dovette ricordarsene umoristicamente. Difatti un giorno che si era dovuto ammantare in uniforme aulica a fronde dorata, feluca e spadino, disse a un suo amico: « Si metta sull'attenti. Non vede che oggi sono il sig. generale? ».

L'altezza dell'ingegno e un ottimismo che egli non voleva si scorgesse troppo, congiunti alla sottigliezza ironica e al sorriso coraggioso lo condussero ad essere lo scrittore che fu, sopprimendo a tempo una sorta di moralismo gelato e querulo che lo avrebbe ucciso sul nascere.

La debolezza degli uomini, i loro bisogni serviti ciecamente, la loro meschinità chiusa in guscio tragico, se egli li avesse chiosati senza quella sua voce, senza un pieno amore per la grandezza e per l'Italia e, di più, senza quella increspata sua celia intrepida, ahimè che Panzini smorto e illeggibile avremmo avuto!

Questa fu la sua aggiustatezza di scrittore che una zona sorda della critica disconobbe ma che i suoi lettori sentirono subito.

Il senso di peso e l'arido che sono perpetui nel vivere venivano attenuati dall'attenzione con cui le cose piccole, le inezie che gli prendevano sembianza di novità strabiliante venivano raccolte nel suo spirito e che egli, in ascolto verso ogni fruscio e alito di vento, innalzava a magistero d'arte, riuscendo a farsi ascoltare dove ogni altro scrittore sarebbe caduto.

« Avrei dovuto fare altra vita », si era lamentato il 7 agosto 1911. Il suo cerchio quotidiano era ristretto e monotono, ma da esso nacquero *La Lanterna* e *Le Fiabe*. Che avrebbero potuto dare a questi due libri una esperienza maggiore di vita e una vita divagata: se non un liscio di europeismo e stonature, un minor sapore, insomma?

Molti anni più tardi, scrittore maturo, rispondendo a chi gli obbiettava che l'aviazione, letterariamente parlando, non ha prodotto se non poche opere di merito per una certa legnosità che le è connessa, dice tassativo:

— Se io fossi come lei, un aviatore, quante belle cose vorrei scrivere!

Non si dice che non le avrebbe scritte, ma che accenti avrebbe prestato ai motori, ai piani alari, al paesaggio piatto visto dall'alto? Non riesco a sentire Panzini pilota di linea con la sicura voce di Antoine de Saint Exupéry.

Era scrittore che procedeva per chiarezza, che respingeva nebulosità, che sorrideva della porta sbattuta in faccia ai lettori dagli « ermetici » e dichiarava che avrebbero fatto bene a leggere il *Novellino* per apprezzare l'onesto e diritto modo di esprimersi, l'unico che valga in ogni letteratura.

I suoi non erano più i tempi facili del Carducci che, volere o no, era tutto rivolto alla contemplazione della bellezza antica pur creando un suo nuovo mondo poetico, mentre il tempo di Panzini insinuò in tutti gli spiriti un senso di dubbio su tutti i valori umani e morali che Carducci e il suo tempo non potevano supporre.

Dobbiamo concludere con un ravvicinamento del Nostro al Boiardo quando smise di cantare vedendo l'Italia messa a ferro e fuoco? Ma ben altro ferro e ben altro fuoco presagì ai suoi contemporanei Panzini. Non lo disse in parole aperte, però in tutta la sua opera c'è questo presentimento. Egli seguitò a scrivere ma era atterrito. E temeva la faziosità dell'uomo moderno, che, armato di tutte le folgori pazientemente createsi, sta per precipitare dentro la voragine senza fondo che gli si è spalancata sotto i piedi.

Giuseppe Mormino

★ ASTROLABIO ★

L'ESPRIT

La guerre de 1914 a tué aussi la conversation. Jules Renard, dans son *Journal*, écrivait déjà en 1898: « Aujourd'hui, on ne sait plus parler, parce qu'on ne sait plus écouter. Rien ne sert de parler bien, il faut parler vite. On peut dire n'importe quoi, n'importe comment; c'est toujours coupé. La conversation, c'est un peu le sécateur où chacun taille la voix de son voisin aussitôt qu'elle pousse ». Georges Clemenceau disait à peu près la même chose à un interrupteur qui, après d'innombrables questions, devant la révolte du Tigre s'écriait: « Mais enfin, j'ai bien le droit... — Vous avez le droit de tout faire, répliquait Clemenceau, excepté mon discours ». (Marcel Achard, *L'esprit de Paris*, in *La Revue des deux Mondes*, 15 mai).

La guerra del 1914 avrebbe ucciso ciò che per il Renard era già morto nel 1898? O non si tratterà di un accresciuto spirito critico dei moderni, che maleducatamente interrompono per non apparire stupidamente ascoltanti? Anche Parigi deve adattarsi ai risultati del proprio insegnamento: per aver seminato tanto *esprit*, deve raccogliere la petulanza di chi ne ha bene intesa la funzione, e tuttavia non conosce le regole del giuoco. Il quale, principalmente, consiste nel brillare a turno. Ma chi non sa brillare, sa certamente interrompere; e poco importa che scelga il punto giusto: occorre che sfondi, spacchi, sgomini prima che l'avversario abbia affascinato l'uditorio. E' la difesa dei poveri di spirito; forse il risultato della civiltà parlamentare: « Loquantur, dum taceant », parlino, purchè non dicano niente..... che se per avventura dicessero, basterà interromperli; e non occorreranno Demosteni o Ciceroni, essendo sufficienti dei sicari, anzi dei *linguarii* appena appena velenosi.

Chi avrebbe detto che il raccolto dell'*esprit* sarebbe stata questa mandragola machiavellica!

« SE CI SEI... »

La tendenza della poesia moderna, con la sua fatale monotonia di linguaggio, è nel voler risolvere tutti i pensieri in metafore degli elementi primordiali, ai moti ideativi dell'umano (di là dal mondo naturale) sostituendo quelli elementari che sono nella sostanza terrestre e fisica dell'uomo. In questa umanità rifattasi erbale acquatica marina fossile aerea, si corre il rischio di impoverire l'uomo e il suo canto, per una astratta aridità di sensi che non ricordano una vera sensazione ma l'immagine costruita di una impossibile sensazione: desiderio dell'impossibile nel puro amore degli elementi, aspirazione al caos, benchè lo uomo più vero, incarnato o imprigionato nella natura, cominci come uomo (invenzione e libertà) di là dalla natura... Gli oggetti sono tali per la statistica; ma ognuno d'essi (volto, albero, casa, veste) è poeticamente da inventare nella sostanza dell'elemento a cui si riferiscono, come un'allusione a cui basta un colore o un'ombra o un volume. Nella parola non è necessario definirli a pieno contorno, ma coglierli nella loro necessaria sorgente con tutte le possibilità e direzioni dei miti che in ogni parola sono: o basta affidarle ad una inflessione, a un timbro che ne curvi o ampli o restringa la sagoma fatta dall'uso, questo aspetto pratico di una platonica presenza... le parole elementari di ogni lingua si ritrovano egualmente in qualsiasi poeta di ogni età. Certo; ma senza l'intensità e il peso che i moderni mettono in esse, quasi come in un ritorno allo stato di natura, risvegliando nella loro pronunzia quel che di elementare e sensibile s'era come assopito in un uso di secoli ». (F. Flora, Salvatore Quasimodo, I, Preludio sul lessico della poesia d'oggi; in Letterature moderne, *marzo-aprile*).

Meglio non si poteva dire. Ci si appigli all'ultima frase del Flora, e si rifletta quanto « i moderni » debbano accordarsi sul contenuto occulto e medianico della parola. Se l'espressione poetica ha da consistere nel risveglio, mediante la pronunzia, del nucleo elementare e sensibile come assopito nell'uso di secoli, chi ha difetti di pronunzia o (d'orecchio) sarà negato alla poesia; o, più semplicemente, chi non abbia gusto per le pratiche spiritiche: « Se ci sei batti un colpo », che è la prova poetica d'ogni parola. E allora si può concludere con André Billy (Le Figaro Literaire, 5 mai): *« Les pratiques médiumniques, fondées sur l'automatisme et le dédoublement de la personnalité, sont-elles dangereuses pour l'équilibre mental? Cela a été soutenu et même prouvé... Les théologiens sont du même avis, et aussi les hommes de simple bon sens ».*

MAKARENKO

Makarenko (1889-1939) era un maestro che dedicò gran parte della sua vita alla rieducazione dei *bezprizorniki* nelle colonie istituite a questo fine dallo Stato sovietico. Le sue opere principali, il *Poema pedagogico* (1934) e *Bandiere sulle torri* (1939), non sono che la storia delle sue due « colonie di lavoro » Gor'kij e Dzerzinksij. Il contatto con tanti bimbi innocenti, che le carestie, gli eccidi, le epurazioni in massa e soprattutto lo sfacelo dell'istituto familiare gettavano continuamente sulla strada, lo spinsero ad occuparsi sempre più della famiglia. Egli ideò un *Libro per i genitori* in quattro volumi, dei quali però potè scrivere solo il primo (1937), e fece varie conferenze ai genitori che furono poi raccolte in un volume sotto il titolo *Lezioni sull'educazione dei bambini* (1940)..... Non gli mancarono lodi, tra cui graditissime quelle di Gor'kij, ma nemmeno grattacapi da parte di membri del partito comunista, al quale egli mai appartenne. Da questi « apostoli e profeti », come egli li chiama ironicamente, « sui cui baffi ancora pendono briciole di pizza sovietica appena mangiata » la sua pedagogia fu giudicata un « sistema di educazione non sovietico ».

(U. A. Floridi S. I., *A. S. Makarenko e la famiglia sovietica*, in *Civiltà Cattolica*, 5 maggio).

Par credibile che poco prima della morte abbia fatto domanda d'entrare nel partito. Il partito, infatti, come dimostra il Floridi, progredendo, era tornato a concezioni tradizionali, assai difformi da quelle implicite al verbo dei profeti: « la famiglia e il matrimonio sono una categoria storica transitoria », « solo con la caduta del capitalismo e il passaggio dei mezzi di produzione in proprietà della società l'economia domestica privata si cambia in industria collettiva », « l'indissolubilità del matrimonio e la superiorità dell'uomo in esso cadranno per primi, poi sparirà anche la famiglia come rapporto di produzione » (F. Engels, *Origine della famiglia*, ecc.). E questo ritorno, non tutto svolto nè attuato, conteneva certamente molto di consolante per il Makarenko, così come per noi, che non sapremmo sfruttare contro il comunismo, con fredda polemica, un vasto e doloroso esperimento che dovrà pur servire all'uomo. La lezione, tra l'altro, suona così: che l'uomo, mentre deve ammettere che certe sventure private son talvolta inevitabili e fatali, si riconosca satanico quando vuol generalizzare, imponendo un prometeismo ribellante anche a chi domanda soltanto di poter obbedire a una legge moderatrice e non fautrice degli appetiti smodati e dei rilassamenti etici.

MITI

« L'antichità aggiunge nobiltà al dramma borghese, la lontananza creata dal mito, gli dà risonanza poetica. Da trent'anni la mitologia è stata messa a servizio di ogni letteratura e di ogni tendenza. Era accaduto così alle origini del Romanticismo, nel gran secolo riassuntivo di tutta la civiltà, che fu l'Ottocento. Poi l'eroe borghese divenne il protagonista, non ebbe bisogno di sostegni e corazze culturali, fu padrone del suo destino. Oggi torna ad avere bisogno delle dande. Il secondo dopoguerra, come il primo, ha cercato di leggere chiaro nel destino contemporaneo rispecchiandolo negli eroi del passato. Sembra più semplice rintracciare, sulla poesia del mito, una poesia del presente ». (C. Alvaro, Giovanna Dark, in Il Mondo, 26 *maggio*).

Così l'autore di Medea, *recensendo la* Giovanna Dark *di B. Brecht. Nel cogliere come un infastidito grattarsi dell'Alvaro sotto le ascelle per colpa delle dande, vien voglia di difendere il mitografo dal critico, che, nell'ideare queste righe, « in se medesmo si volvea coi denti ». Senza rifarsi al* Sermone sulla mitologia, *in cui il* Monti *rispondeva all'altra categoria dei Romantici non considerata dall'Alvaro, i mitoclasti, e senza arrischiare fuor di luogo un lungo discorso circa le responsabilità dell'eroe borghese « padrone del suo destino » nella decadenza del teatro moderno, basti ai fini di un'astrolabiera rammentare perchè Dante ricorresse quando poteva al mito, o mitizzasse, favorito dalla potente immaginazione dei suoi lettori, grandi personaggi contemporanei:*

« chè l'animo di quel ch'ode non posa
nè ferma fede per esemplo ch'aia
la sua radice incognita e nascosa,
nè per altro argomento che non paia ».

Telo Meo

● Dal 25 agosto al 6 settembre si svolgerà a Bolzano il 3° Concorso Pianistico Internazionale. Il premio, come per lo scorso anno, consiste in L. 500.000, un pianoforte e l'impegno per 18 concerti. Per i classificati 2°, 3°, e 4° premi rispettivamente di L. 200.000, 150.000, e 50.000. Gli interessati possono rivolgersi per informazioni al Conservatorio di musica C. Monteverdi di Bolzano.

MORTE DI UN FIGLIO

Accade talora alla nostra memoria di scoprire incontri e contatti fra poeti lontani nello spazio o nel tempo, e l'avvertimento d'analogie non soltanto di « contenuto », ma di immagini o di movenze ci sollecita a spingere più a fondo i riscontri.

Nel 1898 uno fra i maggiori poeti neoellenici, Costis Palamas, colpito profondamente dalla perdita d'un suo figlioletto, effuse il suo dolore in un lungo poema elegiaco di 222 quartine, legate dal filo d'una tremolia inesausta (che s'accentra sui motivi dello strazio paterno e sulla evocazione della figura del bimbo), e tuttavia intonate come momenti d'un diario intimo, liriche rivelatrici di stati d'animo, d'impressioni, di memorie, di riflessioni appassionate o pensose. La raccolta, intitolata La Tomba, *parve, più tardi, importante al poeta, che vi riconobbe un materiale imponente d'ispirazione. Nel 1947 apparve in Italia la prima edizione del volume* Il dolore *di Giuseppe Ungaretti, animato in gran parte dalla presenza del figlio del poeta, Antonietto, morto in Brasile, e recante la tremenda testimonianza lirica dello strazio del padre. La coincidenza non avrebbe alcun senso, se fosse limitata alla identità della situazione biografica. Diviene interessante e qua e là sorprendente nel riscontro dei « modi », nella vicinanza degli spunti lirici.*

Non si tratta del procedimento diaristico (più effusivo il Palamas, più semplice, nudo, essenziale l'Ungaretti), e neppure del singolare incontro del poeta italiano con la quartina di settenari che nel Dolore *appare anche in* Tutto ho perduto: *« Mi porteranno gli anni / Chissà quali altri orrori, / Ma ti sentivo accanto, / M'avresti consolato »; e all'incirca lo stesso metro del Palamas (senari sdruccioli e settenari piani alternati). Ma si tratta di immagini. Il piccolo del poeta greco ha il « viso pallido / ormai com'astro estinto », e Antonietto « il volto già scomparso », anche se gli occhi di lui sono « ancora vivi », mentre quelli dell'altro sono già induriti in un viso a cui un tremito inobliabile ha spento il sorriso. Presso al bimbo greco morente « negli umbratili / recessi del giardino / senza riposo cantano / gli uccelli in lor latino », mentre « riempivano passeri la stanza » del bimbo italiano. Ma entrambi sono crocifissi a un letto di tormenti. Il padre dell'uno rivede « il martoriato corpo », quello dell'altro « del florido / corpicino il rodio / che sigillò a la garrula / tua bocca il chiacchierio ». Oh, la voce del figlio è presente anche alla memoria di Ungaretti: « l'ingenua voce / che in corsa risuonando per le stanze... », come il « labbro squillante » ancora cinguetta all'orecchio del Palamas. Entrambi i bambini erano, vivi, come immemori uccelli: « pettirosso lieve » l'uno, « piccolo come rondine / e così lieve » l'altro, e se l'uno aveva « ebbri di meraviglia gli avidi occhi », dell'altro ancora splende al ricordo « l'estatico lume... degli occhi ». Ungaretti teneramente sospira: « ora potrò baciare solo in sogno / le fiduciose mani... » e rammenta « la trasparenza delle care dita »; Palamas s'indugia lungamente a vagheggiare le mani del suo piccino, per le quali trova le più commosse immagini, le più aeree similitudini.*

I due poeti si trovano incupiti in un senso di squallido smarrimento « nelle vene già quasi vuote tombe... nel buio inenarrabile » dirà Ungaretti, in un altro momento lirico, in Roma occupata, *e Palamas, rivolto al suo cuore constata « il vuoto dei tuoi palpiti » e si sente « come in un mar di tenebre »). Se il poeta greco, che più non regge a tanta notte, esclama « spezzati, triste cuore », anche Ungaretti sente qualcosa che lo « spezza ». Si affaccia a entrambi il problema della colpa e dell'innocenza. « Un'anima è partita / dal comune castigo ancora illesa... » dirà l'italiano rievocando « il tremito pauroso della colpa », mentre il greco si chiede « di qual male colpevoli » le membra del bimbo agonizzante siano confitte da « una forza fatale » al loro tormento, e sente il figlio « giudice e vittima », e ripiegandosi su se stesso soggiunge « forse son io colpevole / del più grave peccato ». Più tardi, Ungaretti implorerà (in* Roma occupata*): « Il roseo improvviso tuo segno / genitrice mente risalga... », e il Palamas, nell'ansia d'uno scampo all'angoscia: « Potenza dello Spirito / ti chiamo ».*

Pure, un conforto si profila ai cuori stremati dallo schianto, ed è l'impalpabile « ritorno » del figlio perduto, l'imponderabile sua presenza sulla via della vita. Palamas confida ancora al cuore l'avvertimento di quella parvenza aerea che lo rassicura: « ti scorta un invisibile / spirito... » E, con gelosa emozione, Ungaretti: « Mai, non saprete mai come m'illumina / L'ombra che mi si pone a lato, timida, / Quando non spero più... »

Questi versi inducono alla memoria ancora un accostamento. Ecco il poeta romanesco Dell'Arco, sentire « Lui » (il pupo morto e vivo) « tippete e tappete, vicino », e cogliere il viso del bimbo « su na striscia de sole », come Ungaretti in cielo cerca il suo felice volto.

(continua a pag. 5)

Filippo Maria Pontani

ALBERTO GERARDI

Di questo artista, per quanto sia stato scritto (eppure sempre meno di quello che merita) è veramente difficile parlare, perchè la sua individualità, sorta e maturata attraverso l'arte cosiddetta «minore» del ferro battuto, si è da tempo espressa in modi plastici così chiaramente autonomi, da escludere qualsiasi necessità di riserve sul puro valore scultoreo delle migliori sue opere. Ma, certo, è nel temperamento complesso di Alberto Gerardi qualcosa di restio e di riserbato che, mentre gli giova, mantenendolo in uno stato di naturale isolamento, d'altronde gli nuoce, perchè trattiene la critica dal pronunciare un giudizio definitivo su di lui: eppure, cosa più unica che rara, non si potrebbe citare un altro maestro, come lui che, avendo una notevole somma di esperienze e di lavoro sulle spalle, sia circondato di così viva simpatia dai giovani e persino da quelli che muovono all'attacco delle posizioni artistiche con spirito d'avanguardia.

Non pretenderò davvero io di qualificarne gli aspetti e i valori artistici, in un breve profilo di scorcio; ma tuttavia potrà valermi la lunga consuetudine con lui, anche se interrotta da larghe parentesi, per contribuire a illuminarne il carattere.

Quando Gerardi insegnava agli «artigianelli» sull'Aventino s'andava a trovarlo in una specie di misterioso e solitario laboratorio dove si studiava di superare il cattivo gusto allora diffuso nelle scuole d'arte con l'assiduo studio del vero che si trasmetteva agli allievi per via dell'esempio costante e della fraterna parola, sommessa e trepida, di lui, che si mostrava incontestabile, scontroso ed esigente, anche di fronte a quei problemi tecnici che potevano sembrare, per così dire, di normale amministrazione. La ragione di questa indagine profonda e scrupolosa, andava ricercata nell'educazione artistica ch'egli stesso aveva ricevuto secondo una concezione piuttosto ambigua dell'arte, che, cioè, potesse ritenersi scompartita in «arte applicata» e «arte maggiore» o «arte» semplicemente: per modo che ad uno spirito sensibile come il suo dovevano sembrare dolorosamente inesplicabili le fortune dei nostri grandi maestri del Trecento e del Rinascimento, quasi tutti iniziati prima alla pratica dell'artigianato.

Entro questa atmosfera di trepida, individuale e del tutto gratuita passione, Gerardi si rivolgeva al «vero» e si procurava i neri rondoni che i ragazzi trovavano morti a terra, per aver picchiato contro i fili elettrici o ingabbiava passeri e nutriva tortore, così come studiava pazientemente lucertole e serpentelli, ricorrendo nella disperazione del momento, a quella eterna e divina maestra che è la Natura nel suo vario manifestarsi in forme plastiche. Così andavano nascendo i primi motivi di decorazione «animata», dalla fusione d'un ramoscello d'ulivo con la spiritosa sagoma d'un passero o d'uno scriccioIo: ma, contemporaneamente, l'amore per la materia duttile che aveva sotto mano, lo spingeva a sbalzare larghe piastre di rame con volti umani emergenti dal rapido martellare e affioranti dai bagni di acido, per le patine, come apparizioni d'oltretomba.

Come si vede, era una lotta ai ferri corti contro una concezione floreale e naturalistica, allora di moda, imperante un po' dovunque, dall'arredamento alla grande scultura che aveva trovato nel rilievo dello Zanelli per il monumento a Vittorio Emanuele la sua espressione monumentale ed ambigua. Si era, insomma, in quel clima che, tra noi, assume una data simbolica nel 1911: l'epoca dell'esposizione internazionale a Piazza d'Armi e Villa Giulia, i giorni della celebrazione nazionale che aveva visto, come immediati precedenti, la demolizione del Palazzo Torlonia in Piazza Venezia e lo spostamento del «Palazzetto» Venezia nell'attuale collocazione; un tempo, dunque, euforico e quanto mai accogliente per tutto ciò che l'arte decorativa, ancora nella scia del «liberty», aveva da offrire come cornice d'un'epoca davvero «ante-guerra».

A chiunque voglia ripercorrere il cammino faticoso, silenzioso e tenace, compiuto da Gerardi, resterà comunque l'impressione d'una specie di miracolo quello d'un artista sempre sul pericoloso crinale tra l'arte applicata e la scultura in un periodo tanto confuso che, nella storia del gusto, ci si presenta ancora oggi come uno dei più stranamente complicati.

Nè bisogna dimenticare i larghi influssi della secessione «viennese» che arrivavano nelle nostre scuole d'arte come illusorie correnti di felicità inventiva e di «modernità».

In mezzo a tanto ciarpame, dal quale, pure, qualcuno riuscì a salvarsi, Alberto Gerardi aveva compiuto i primi studi d'arte personali: ma quel suo carattere restio, pensoso e diffidente e quella sua passione viva per un nutrimento spirituale, non mai abbandonato, gli servirono certo di antidoto per non cadere nella faciloneria dei grossi artigiani e dei maestri delle scuole d'arte.

Intanto, fin da allora, per avere qualcosa da Gerardi bisognava sudare sette camicie e possedere una resistenza eccezionale; si entusiasmava, come avviene anche oggi, alla prima idea e al progetto d'un'opera, poi ne continuava gli studi attentissimi, estenuanti, fino al punto in cui la sua psiche leonardesca si innamorava più della ricerca in se stessa che dei risultati: e intanto gli ordinatori strepitavano si indispettivano e finivano col restare, vinti e conquistati, in trepida attesa di fronte al suo volto delicato e pensoso, velato di malinconia, incantati dalle sue mani pallide e sensibilissime che consigliavano di aspettare, di aspettare sempre quella possibile perfezione che l'esperienza e lo studio possono accordare all'artista.

Nelle esposizioni d'arte alle quali, sporadicamente, Gerardi prendeva parte, i suoi prodotti artistici e quelli della sua scuola (che faceva tutt'uno con lui) si distinguevano, per chi aveva gusto e finezza di cultura, per un aristocratico riserbo e per una particolare delicatezza di stile: fossero semplici vasi di rame, motivi in ferro battuto o sbalzi dal breve aggetto plastico. Ciò significava un procedere individuale e attento che mirava a liberarsi di quel che la moda contemporanea imponeva per raggiungere l'essenziale che è al di sopra delle mode e del gusto del tempo.

Ritrovandolo poi, nei locali più spaziosi e confortevoli dell'Istituto di Viale Manzoni tra l'officina, il breve giardino e quel Museo artistico industriale che racchiude preziosi esempi, così poco conosciuti, dell'arte decorativa dei secoli passati, ci si accorgeva che la maggiore libertà di lavoro e la più moderna attrezzatura della sua scuola non avevano sostanzialmente modificato l'originale tempra di questo artista che usa «guardarsi dentro» più che spalancare gli occhi assetato sull'ultimo prodotto di grido. Si potevano, così, passare lunghe mattinate a discutere d'un modello in cera che, dopo trepide tergiversazioni e riserve, Gerardi finiva col mostrarci, liberandolo dalle inzuppate protettive: qualcosa di simile accadeva per la figura della «Santa Teresa» in terracotta, modellata e sfornata nel suo studio eppoi tragicamente cancellata dal Santuario che per poco tempo l'aveva drizzata, nella sua atmosfera (...), e posta al centro della navata maggiore.

Perchè Gerardi porterà sempre con sè un dubbio insistente e penoso destinato, d'altronde, ad essere lo stimolo più autentico alle sue creazioni: il dubbio del raggiungimento dell'opera, della sua piena «maturità».

Testimonianze del suo scontento è da molti anni la serie dei disegni e degli studi che, di quando in quando, compaiono nelle mostre d'arte collettive. Gli amatori che li notano e li portano via con gelosa passione, si trovano in mano dei fogli preziosi, tesi su tavolette e accuratamente preparati, su cui, con infinita pazienza, l'artista ha tracciato a punta d'argento il modellato d'un nudo femminile o le sottilissime ombreggiature d'un volto che ricordano lo scrupolo d'un Pisanello, l'indagine di Leonardo.

Ma pochi si rendono conto della «necessità» di simili disegni e studi nell'operare dell'artista: egli stesso non sa che la pazienza di procedere con mezzi così affinati e rischiosi gli è dettata dall'istintivo bisogno di vincere durissime difficoltà di materia per crearne la forma espressiva; non sa che, per quanto possa essere incredibile, la superficie del foglio da riempire di segni in una lenta scoperta della forma è l'equivalente del durissimo pezzo di ferro che egli martella e piega alla volontà plastica, e che ambedue i mezzi gli sono necessari per adeguarsi a quel lento e meditativo procedere nella creazione artistica che solo gli permette di restare ancora oggi «moderno» nonostante le sue lunghe e sofferte esperienze sui limiti d'un gusto artigianesco, fatalmente destinato ad evolversi o a scomparire.

Giacchè, infine, Alberto Gerardi è davvero un artista nel senso pieno e profondo della parola: a lui si ricorre di rado, nel timore di veder trascorrere gli anni prima di contemplare l'opera d'arte definitivamente uscita dalle sue mani: ma le sue rare sculture, le colombe in argento per la cancellata di spine che recinge la pietra dell'Orto di Getsemani, le (...) «Santa Teresa», i ritratti, tra cui bellissimo quello del pittore R. Melli, il bozzetto della statua, che verrà collocata sulla cupola della nuova chiesa di Sant'Eugenio, recano sempre impresso un segno distintivo e prezioso: quello della passione, illuminata ricerca d'una individuale perfezione, al di sopra delle polemiche, delle dispute e dei materiali interessi che così spesso si scatenano nel campo dell'arte.

Valerio Mariani

A. Gerardi - Croce Terminale (1950)

A. Gerardi - Serpente di bronzo

Con la rappresentazione di un *Mistero* medioevale e de *L'Aminta* del Tasso, gli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, sotto la guida di Orazio Costa, hanno recentemente rinnovato a Lugano, Basilea e Ginevra il caloroso successo che la stessa Accademia, condotta dal suo Presidente Silvio D'Amico, aveva già riportato in Svizzera nel 1938. La stampa unanime ha vivamente elogiato i due spettacoli per la perfetta regia e la efficace recitazione, ponendo in rilievo l'eccellente grado di preparazione raggiunto dai giovani allievi.

NOTA SUL BORROMINI

Gli studi del Seicento e del Settecento sempre più frequenti ed accurati, dovuti a temperamenti diversi di ricercatori e di critici, dall'Hempel al Wölfflin, dal Muñoz al De Rinaldis, ci hanno liberato da quell'ostinato negare che finiva coll'essere cecità, allorchè tutto si livellava nella parola «barocco» per molti sinonimo di «brutto». Tale negazione, logicissima nell'acuto analizzare polemico del neo-classico Francesco Milizia, che del resto non risparmiava neppure Michelangelo, si era fatta abitudine in vari trattatisti d'arte dell'800, i quali confondevano il «bizzarro», il «teatrale», il «fragoroso», il «torbido», il «confuso», con le sofferte e schiette forme rinnovatrici di un Caravaggio e di un Borromini! Si salvava da questo superficiale denigrare il solo Bernini, e non per quanto aveva creato di meglio nella scultura.

Oggi si può affermare, senza tema di smentita, che la vitalità del Barocco romano ha agito per due secoli sul costruire, lo scolpire e il dipingere di ogni paese di Europa, avendo dunque più vasta e duratura risonanza dello stesso Rinascimento. Quello che forse sfugge anche agli studiosi è il constatare come il miglior barocco si riveli linfa vitale del nostro presente travaglio di gusto e di linguaggio.

Infatti, in periodi saturi di sapere tecnico per il molto sperimentare come alla fine del '500 con il manierismo e in questi anni di post-impressionismo, di dichiarato antiromanticismo, la vitalità di un linguaggio, la inconfondibile forma è data non dai capricciosi, cerebrali mutamenti dovuti a stanchezza di modi troppo usati, ma dalla interiore necessità di permeare tanta varietà tecnica, tanto escogitare critico, di un inequivocabile, storicamente perspicuo nei suoi limiti, nuovo senso dell'umano.

Se ripensiamo, ad esempio, alle fabbriche del Borromini, così nuove e inattese anche per i classicheggianti del '600, quali l'architetto Bernini e Carlo Rinaldi, le riconosciamo sempre risolte in forme esemplari per la preghiera, per la musica, per l'abitare e il convivere dell'uomo in comunità religiose, cosicchè non per l'esteriorità si mascherano o si esaltano, ma sempre per una necessità dell'umano vivere, che dall'interno sospinge, plasma, innalza muri e pietre ed alti fastigi in ferro.

Le presunte «bizzarrie» sono invece liriche intuizioni che, nelle possibilità della materia, commisurano l'«organico» crescere del blocco architettonico. La stessa necessità intrinseca determina il plasmarsi delle pareti nella infinita decorazione, nella finezza delle luci che predisposte all'uopo accompagnano, determinano risalti delineati, graduano cavità in ombra o svelano convessità in ascesa.

Questa cura borrominiana del particolare più umile, che si risolve in attestati di vivo compiacimento del committente (ricordo quelli efficacissimi del Procuratore dei Trinitari Spagnoli per il Convento e per la Chiesa di San Carlino alle Quattro Fontane e l'altro della Congregazione per l'oratorio, la biblioteca e i tanti locali del vasto Oratorio dei Filippini in S. Maria in Vallicella), l'acutezza nel predisporre ogni ambiente al suo scopo, non è vana decorazione, ma funzionalità che nell'opera del più grande architetto dell'età barocca, trova il suo linguaggio e diviene stile.

Ebbene anche l'ingegneria ed il razionalismo del nostro tempo quando sfuggono non all'economico ma al mercantile per risolversi nella genialità di Frank Lloyd Wright e in quella così diversa e pur così autentica dello spagnolo Antonio Gaudi, noi criticamente rileviamo un eguale risolversi delle fabbriche dall'interno, un sagomarsi di muri, di vuoti e di pieni, per l'abitare, il sostare, il vedere, un muoversi della massa muraria che non cerca più la vanagloria della facciata per la «bella» apparenza estranea all'interno essere, bensì, quell'«umano» crescere organico della costruzione in simbiosi con la vita d'oggi, come gli edifici del Borromini lo furono per la Società del '600.

Afferma Bruno Zevi nella sua recente «Storia dell'Architettura moderna», un notevolissimo libro di sintesi chiarificatrice oltre che di esauriente semplificazione, a proposito del Borromini: egli «è provvisto di nativìtà quanto e più del Brunelleschi». Ed ecco perchè la sua opera ha retto il costruire, ed anche il modellare sagome di mobili, per due secoli.

Come dunque è possibile confondere il barocchismo, il degenerare cioè degli elementi vitali posti in essere dai geni del primo '600, con l'uso plastico del lume in Caravaggio, con il costruire pratico ed il modellare rapito del Borromini ed anche con il superbo immaginare di fontane, piazze e ponti, del pittoresco Bernini?

Eppure ancora troppi sono coloro che negano la «vitalità» del Barocco, quasi questa non si fosse incarnata nelle opere immortali dei maggiori e se ne liberano con frasi fatte, con atteggiamenti di colpevole noncuranza, così come si usa fare dagli stessi, e da molti altri, per l'arte moderna. Non pensano essi quanto una certa dose di cautela li renderebbe avvertiti che, sia per la modernità nella faticatissima necessità di espressione, tormento e gloria dell'artista contemporaneo, sia per le opere del '600 e del '700, occorre educarsi di continuo, fornirsi di un gusto capace di sceverare il buono dal cattivo barocco, come, nel presente, la forma sofferta e poetica, dal vano gioco formalistico. E' questo distacco dal «saper vedere», particolarmente negli uomini politici e nell'alto clero, che intorbida e nega alimento alla ricerca tenacissima di quell'artigiano di talento, o di genio, che è a volte l'artista e al quale non devono mancare i mezzi per vivere, operare e riconoscersi nel fare continuo, in questo tempo di lunga gestazione.

Così riflettevo nell'esaminare il volume «Seicento e Settecento» di Vincenzo Golzio, volume necessario a chiunque voglia comprendere o rimeditare l'arte barocca. Vi ho constatato di continuo, nelle poco meno che mille pagine di testo, arricchite di nitide fotografie e non poche piante degli edifici, uso raro nei nostri libri d'arte, una pacatezza di esposizione che si fa, con lenta sicurezza, efficace per l'ausilio di citazioni, tratte da documenti contemporanei scelti con vastità di dottrina, e giudizi che passano dal contesto al momento giusto, con sicura efficacia.

La materia, tanto complessa e fluida, vi si dispone con chiarezza e sebbene l'autore stesso ci avverta che l'opera «non vuole essere un lavoro di erudizione», tuttavia per l'attività degli artisti maggiori e particolarmente, come era giusto in tal caso, per l'ambiente romano del '600, le notizie sono tante da portare un contributo notevole anche allo studioso dell'età barocca. I tratti riferiti ad esempio, dagli scritti del Borromini ne completano la personalità, ci rendono più comprensibili gli apparenti eccessi di quest'artista solitario sofferente, per il quale vivere non è possibile senza costruire.

Anche per lui, più e meglio che per il Caravaggio, si dovrà dire che ha servito soltanto l'arte sua, che da scalpellino si è fatto architetto dopo trent'anni di fatica e di umiliazioni, educandosi su «la natura, Michelangelo e gli antichi», così geloso dell'opera sua da chiamare i disegni «figli suoi» e non volerli mai lontani da sè; da fare la prima fabbrica, la chiesa di S. Maria di Loreto, ora scomparsa, gratuitamente per il Sodalizio dei Piceni; da non curare il prezzo ed il guadagno mai, solo preso dal curatissimo e raffinato compiersi dell'opera sua; da malmenare così da ridurlo in fin di vita uno che distruggeva le modanature dei suoi pilastri nel rifacimento di S. Giovanni in Laterano; da togliersi la vita perchè impedito di lavorare ancora a sessantotto anni, mentre, sempre più solo, accettava l'esistenza soltanto per sognare e porre in opera nuove architetture.

Eppure l'opera di questo genio, il più grande degli architetti del '600 ed uno fra i massimi di ogni tempo e luogo, certo il più vitale per l'età nostra, non è riuscita a distogliere lo studioso che più di ogni altro onoriamo e veneriamo, Benedetto Croce, dal definire, come riporta con malinconia il Golzio stesso nella premessa al suo lungo studio di uomini e d'opere, il barocco «quella perversione artistica, dominata dal bisogno dello stupefacente che si osserva in Europa a un dipresso dagli ultimi decenni del '500 alla fine del '600», cioè nel preciso tempo in cui davano gli

(continua a pag. 4)

Mario Rivosecchi

A. Gerardi - Particolare di una Croce Terminale

NOVITÀ IN LIBRERIA

VENTI ANNI DI VITA POLITICA

Quando uscì il primo volume delle « Memorie » di Luigi Albertini, ci siamo intrattenuti, in queste colonne, sulle vicende della vita giornalistica del direttore del Corriere della Sera, accennando come il suo primo intento di scrivere la storia del giornale siasi trasformato in una vasta storia di tutta un'epoca. Questo secondo volume *Venti anni di vita politica* riprende la esposizione della politica interna ed estera italiana, inquadrata nelle vicende di quella europea, dal 1909, con la fine della 22ª legislatura per giungere fino alla prima guerra mondiale. Alla 22ª legislatura l'Albertini riconosce di aver rappresentato un progresso nella vita politica.

Uscita dai comizi del 1904, aveva avuto il mandato di esaminare la malattia dello sciopero e della ribellione che aveva colpito gli organi statali e di approvare le necessarie previdenze legislative. Questo mandato essa aveva assolto, votando le sanzioni contro lo sciopero dei ferrovieri e la legge dello stato giuridico degli impiegati: rimaneva, però, al passivo un costume parlamentare che non si era elevato e che il governo non aveva cercato di elevare, pure potendolo fare, perchè Giolitti, l'arbitro della vita politica italiana di quel periodo, continuando in quella politica di trasformismo, che l'Albertini ha già condannato negli uomini della Sinistra al potere, mai volle indirizzare ad un fine di rigenerazione politica, fondando la sua fortuna sulla soggezione e sull'annientamento dei partiti. Le nuove elezioni del 1909, mentre segnavano un avvenimento delle Sinistre, portavano anche una fioritura di candidature di cattolici. L'Albertini che, già nel 1904, era stato apertamente nemico della prima candidatura cattolica, quella del Cornaggia, e preoccupato di quello che egli giudicava un pericolo, il formarsi di un partito cattolico, che non poteva che non andare al danni del partito conservatore. Erede della vecchia mentalità della Destra e del laicismo post-risorgimentale, egli dichiara di non temere dieci o venti sovversivi di più: quello che lo spaventa sono i nuovi alleati, perchè i partiti devono essere, secondo lui, fondati su nette divisioni del pensiero politico e i cattolici dovevano andare alla Camera come conservatori, come liberali e come radicali, non come cattolici.

Le sue simpatie verso gli uomini e la politica della Destra non lo lasciano sereno di fronte alla nuova situazione che la libertà concessa ai cattolici di partecipare alla vita politica, faceva maturare. La questione romana e il *non expedit* avevano favorito il trionfo di uomini e partiti che non potevano caratterizzarsi come cristiani, l'intervento dei cattolici organizzati nella vita politica faceva sparire molte illusioni e assopiva nell'animo di molti liberali il dispetto e l'incomprensione.

La nuova Camera doveva uccidere rapidamente il ministero che l'aveva fatta eleggere, ma la concezione meccanica che il Governo aveva della Costituzione e la sua contrarietà ad assumersi responsabilità fecero sì che la legislatura giungesse al suo termine. Così dopo il ritorno e la rapida caduta di Sonnino e il breve ministero Luzzatti, la crisi del 1911 sul suffragio universale, riportava al potere Giolitti che, inutilmente, tentava di avere Bissolati al governo. A Giolitti l'Albertini rimproverava di aver creduto che non si potesse reggere il paese con le forze e con le idee del partito costituzionale e di aver cercato la tolleranza e il beneplacito dei socialisti.

Mancò, secondo l'Albertini, a Giolitti la visione di un fine ideale da raggiungere. Il metodo divenne per lui un fine e ad esso furono sacrificati interessi supremi d'Italia: risultato ne fu che il partito liberale invece di essere il dominatore diventerà il dominato.

Questa politica priva di ogni idealità è giudicata la causa dei mali di cui ha sofferto la vita italiana e quella che porterà al crollo delle istituzioni liberali. La concessione del suffraggio universale, il diritto di voto prima dell'istruzione necessaria è ritenuta come fonte di legislature disastrose e di quella condizione di cose che determinò l'avvento del fascismo.

Difficile, oggi, anche con l'esperienza accumulata dei vari paesi, non giudicare alquanto antistorica e qualche volta sistematica l'opposizione ai tentativi giolittiani di portare il movimento operaio sul piano della vita democratica, anche se resta valida l'analisi delle deficienze del costume politico.

Lucidità e limpidezza unite alla più vasta informazione sono i pregi evidenti dei capitoli dedicati alla politica estera ed europea. Il 1908 vede sparire dalla scena politica Bülow. La sparizione — osserva l'Albertini — non poteva recare dispiacere in Italia, perchè egli aveva sempre mantenuti vivi gli attriti fra Italia e Austria e la sua politica aveva messo le basi di quella situazione dalla quale doveva avere origine la guerra europea.

Dopo il 1909, superata la grave crisi dell'annessione della Bosnia, perdurando la tensione austro-russa nei Balcani, l'Italia diventava il centro magnetico della politica europea. La politica di Tittoni restituiva una certa saldezza alla triplice mirando a mantenere lo *statu-quo*. L'Albertini riconosce di aver avuto troppa fiducia in un uomo di idealità limitate, che si destreggiava, con mezzi più o meno lodevoli, a trarsi d'impaccio concedendo troppo all'Austria, senza vedere che essa marciava fatalmente verso la guerra e senza preparare, perciò, diplomaticamente e militarmente, il paese a tale eventualità. Quando nel 1911 Giolitti torna al potere non esistevano ragioni per andare a Tripoli. Fu il colpo di Agadir e le sue conseguenze che rese necessaria tale conquista, dopo che la Francia ebbe mano libera nel Marocco e la Germania ebbe compensi nel Congo francese. Giolitti, osservava l'Albertini, si convinse verso il settembre. Impossibile seguire i documentati capitoli dedicati alle crisi balcaniche che furono il prodromo della grande guerra. Gli eventi narrati dall'Albertini mostrano come inesorabilmente la situazione dovesse evolversi verso la tragedia. Se sul piano diplomatico, si contrapponevano la triplice e la duplice, la possibilità di un conflitto anglo-tedesco sempre più minacciosa, minava irreparabilmente la triplice. L'Italia non poteva essere contro Francia e Inghilterra assieme e l'irrimediabile dissidio austro-italiano nei Balcani manteneva alta la tensione irredentista.

Il delitto di Serajevo poneva in modo tragico e clamoroso all'Austria il problema della sua esistenza. Lo schieramento del piccolo stato serbo che avrebbe dovuto salvare l'Impero ne sarà invece la rovina. Illudendosi che la Russia non si sarebbe mossa, che l'Inghilterra sarebbe stata neutrale e che l'Italia sarebbe stata al loro fianco, gli Imperi centrali sperarono, stoltamente, di poter imporre, come nel 1909, la loro volontà alle altre Potenze.

Ulisse Pucci

LUIGI ALBERTINI: *Vent'anni di vita politica*, 2° volume, Zanichelli, Bologna.

EDIZIONE CRITICA DEL MONDO CREATO

In una bella pubblicazione del Le Monnier (1951), Giorgio Petrocchi ci ha dato l'edizione critica, con introduzione e note, de « Il mondo creato » di Torquato Tasso (pagg. L-352, lire 1500). Dal 1891, il poema tassesco non era stato più pubblicato, e si può dire che sia stato anche poco letto, se è vero che lo stesso titolo fu troppo spesso erroneamente citato. Oggi che il volume in 8° permette una riposata lettura delle pagine ariose, ben marginate, contenenti al massimo trentasei endecasillabi, sarà possibile a molti una revisione dei giudizi arbitrari e stantii contro i quali muove il Petrocchi con sicurezza di gusto e grande apparato di dottrina. Son reperibili nelle note « il succedersi delle fonti nella esposizione del racconto biblico, l'incastro delle diverse dottrine, di digressioni dotte con svaghi di fantasia..., i rapporti tra la fonte classica e la cristiana, tra Aristotele e il commentario tomista, tra Platone o Plotino e il commento ficiniano, tra l'informazione geografico-naturalistica di Plinio o Strabone o Teofrasto e la poetica parafrasi dell'*Hexaemeron*, dei libri *De Genesi*, delle omelie sulla creazione degli animali o delle piante dei Padri della Chiesa Orientale, degli Occidentali, degli scrittori ascetici dell'Alto Medioevo », e altro ancora: una miniera di informazioni, accostamenti, illuminazioni, sorprese, donde studiosi futuri trarranno ampia messe di spunti per accingersi al necessario rinnovamento della critica tassesca. Colpisce subito il fatto che una più giusta valutazione di questo Tasso, riflette luci preziose anche sul Tasso maggiore.

Si vedano le cinquanta pagine della prefazione, in cui il Petrocchi ha avviato e, in più sensi compiuto, questa intelligente ricerca. Senza molto indugiare nella scoperta dei motivi per cui il *Mondo creato* ebbe contrastata fortuna (cioè, non indulgendo alle facili suggestioni offertegli da un'epoca come la nostra, caratterizzata dalla rinascita di una tormentata spiritualità e di una problematica religiosa), il Petrocchi ha preferito applicarsi a intendere la considerazione favorevole che ebbero del *Mondo creato* un Menzini, un Baretti, un Bettinelli, un Ginguené, un Carducci, scoprendo nell'autenticità poetica di gran parte dei *sette giorni*, il motivo della concorde ammirazione di età e di giudici così disparati. Altrove il Petrocchi perfeziona il vecchio asserto, che il Tasso abbia avuto « il proposito intimo, l'ambizione di creare un *De rerum natura* cattolico ».

Naturalmente, perchè la revisione apparisse totale, il Petrocchi ha dovuto radicalmente attaccare l'opera del Donadoni e i suadenti equivoci che ne dipendevano. Son noti i dubbi corrosivi del Donadoni, a proposito della stessa religiosità del Tasso, a cui egli rimproverava di non aver raggiunto « una sicura calma... una intima beatitudine ». Risponde il Petrocchi: « Che Tasso non giungesse all'abbandono in Dio, non si tergesse completamente delle scorie terrene, non arrivasse alla pace e alla luce, può autorizzare a scrivere che egli non abbia raggiunto la sfera suprema dell'unione con Dio, ma non può, in ogni caso, comprovare che il possesso imperfetto debba escludere l'esistenza di un sentimento religioso « vivo e profondo ». Nè il Petrarca, nè il Crashaw, nè il Milton, nè il Tolstoi giunsero a una « sicura calma » o ad « un'intima beatitudine », nè ebbero quiete dopo il pellegrinare lungo, nè si abbandonarono in Dio, eppure il loro sentimento religioso fu profondo e vivo ».

Le ricerche sul linguaggio e il controllo della consapevolezza che il Tasso ebbe di una propria poetica severamente enunciata, conducono il Petrocchi a scoprire nel suo Autore uno svolgimento che non è contraddizione così come non è decadenza. La poesia giovanile e quella senile del Tasso hanno, come tutti sapevano, un diverso oggetto; ma se spesso si vide che, nella prima, l'oggetto è « vago, indeterminato, affidato a pure emozioni affettive e sensuali... ad un labilissimo chiaroscuro di sensazioni », non fu detto altrettanto bene che, da un certo momento in poi, non è più l'oggetto che muta, ma il linguaggio: « Da ingegnoso, sensitivo, musicalissimo ma al tempo stesso artificioso, vivace e mutevole, dalle più acree tensioni liriche ad una struttura espressiva eminentemente oratoria, il linguaggio del Tasso diventa raccolto, calmo e quasi rigido, privo di mutevolezza sino a giungere troppo spesso alla uniformità ». E con ciò sembra sfatata la leggenda che proprio l'ultimo Tasso senta il Seicento o gli appartenga completamente.

Una pagina riguarda il verso del Tasso, ed è forse la sola che avremmo voluto completamente svolta e approfondita, giacchè siamo convinti (ed è merito del Petrocchi) che l'endecasillabo sciolto del *Mondo creato* — dopo il fallimento del Trissino — ebbe importanza grandissima nella conservazione, nella ripresa e nel trionfo di tal metro.

Conclude il Petrocchi che il Tasso ebbe sempre presente la libera natura della poesia « (ciò fu ammesso anche dal Donadoni) » e come non volle che questa fosse mai schiava di una tirannica finalità didascalica, così pur nell'irto della sua erudizione classica e biblica non asservì la poesia alla sua cultura ».

L'edizione critica è stata condotta su tutti i codici presentemente noti, sulle sedici stampe e su un manoscritto « attentamente rivisto e postillato dal Tasso ».

Vi. C.

LA VI QUADRIENNALE

La prossima VI Quadriennale Nazionale d'Arte avrà come particolare caratteristica saliente una numeratissima *Rassegna di Capolavori dell'Arte Italiana contemporanea* scelti con la massima cura da Musei di Stato, Gallerie comunali e collezioni private.

Una sala verrà dedicata a *Michetti* e a *Gola* nel centenario della loro nascita e a *Morelli* di cui ricorre quest'anno il cinquantenario della morte. Talune sale saranno riserbate alle retrospettive di maestri che hanno segnato una impronta importante nella storia dell'arte italiana contemporanea, come: *Amedeo Modigliani, Lorenzo Viani, Vincenzo Gemito, Arturo Martini.*

Accresceranno interesse alla manifestazione alcune *Mostre a Rotazione* (ciascuna della durata di un mese circa), come: la mostra dei *Bozzetti del Canova* (di sorprendente fattura impressionistica; tale da costituire una autentica e singolare anticipazione delle più moderne ricerche plastiche); la mostra della *Roma « Bizantina »*, con opere minori e quasi ignote di artisti come Sartorio, De Carolis, Cellini, ecc. dei quali si ha generalmente una stima svisata dalla constatazione dei loro impegni di mole maggiore; la mostra della *Moda fra l'800 e il 900*: con pitture e sculture di artisti « minori » ma significativi, tanto dal punto di vista qualitativo che quello storico e documentario.

Quanto agli *Invitti*, essi saranno rivolti per un numero fisso di quattro opere, *eguali per tutti indistintamente gli artisti invitati.* Questo nuovo criterio di equità, ponendo gli invitati sullo stesso piano di stima, eviterà le valutazioni e, per contrario, le umiliazioni egualmente immeritate, che vengono lamentate spesso nelle rassegne collettive.

Particolari premure saranno rivolte all'allestimento della sezione del bianco-nero (disegni, acqueforti, ecc.), perchè essa appaia, come accade di solito, una semplice appendice della Esposizione, ma riceva la medesima sistemazione decorosa della pittura e della scultura.

LA STRENNA DEI ROMANISTI E TRILUSSA

L'immagine che di Trilussa ci dà questa *Strenna dei romanisti*, edizione 1951, è già sciolta dall'enfasi precipitosa propria delle commemorazioni. I compilatori (Ceccarius, Lizzani, Staderini, Trompeo, Veo) hanno dato prova di gusto riconducendo il poeta alla sua statura e alla sua autenticità, convinti, a buon diritto, che una lagrimosa apologia (peraltro, con certezza, sgradita all'interessato) sarebbe stata un esempio di malcostume letterario. Scrive giustamente Montanelli, nel suo ultimo libro « Pantheon minore », che gli uomini sono così cattivi coi viventi quanto buoni e generosi coi morti. Se la *Strenna* non ha voluto spendere per Trilussa la facile generosità abitualmente concessa ai defunti illustri, dobbiamo trarne motivo di compiacimento. Fra i saggi, i ricordi e le notazioni qui raccolte, si incontrano pagine sobrie e dense di Trompeo, D'Amico, Huetter e Ceccarius; anche se la volontà di quest'ultimo, intesa a sottolineare il sentimento religioso di Trilussa, non può risultarci completamente persuasiva. Ma, come Ceccarius è stato discreto sul delicato tema, in sede più strettamente critica Trompeo, respinte le impulsive suggestioni funerarie, di tombe illustri e auliche per il poeta tutt'altro che aulico, ha tracciato di lui un profilo che, per garbo e proprietà, va indicato come esemplare. Se le gazzette commemorative hanno fatto ingenui confronti con Orazio, Trompeo ha preferito ricordare gli echi di Stecchetti, di Panzacchi e magari di Gozzano, trovando in tali più calzanti ascendenze la spiegazione d'un poeta che alternò, per oltre mezzo secolo di attività, la corda sentimentale e la scherzosa, riuscendo talora a farle vibrare insieme con armonia felice. Del favolista, D'Amico ha bene registrato il passaggio dal moralismo alla rovescia (tipico dei suoi « rifacimenti » classici) ad una « moralità » originale, che anima le favole create « ex novo »; in questa direzione fu appunto l'evoluzione del poeta, sia nell'elevarsi del suo contenuto, sia nel perfezionarsi della sua tecnica. L'apparente spregiudicatezza della satira di Trilussa nasconde, scrive il saggista, un pudore virile, non di rado una lirica aspirazione. Huetter, che ha curato con Pancrazi l'imminente edizione di tutte le poesie, e un po' la rivelazione della *strenna*, uomo modesto, ritroso, ha scritto qui tre paginette tessute di osservazioni azzeccate, di notizie nitide e significative. Trilussa accolse con piacere la designazione di Huetter come suo scoliaste; « nè — annota acutamente Huetter — nel pregiudicò il fatto che fossi assolutamente incapace di scrivere un solo verso romanesco: casomai, contribuì a farmi crescere maggiormente nella stima del Poeta ».

Alla comprensione di Trilussa giova non dimenticare i suoi rapporti col giornalismo; Piero Scarpa ha le carte in regola per ricordarne la simpatica presenza nella famiglia del « Messaggero », in tempi in cui forse la parola « famiglia », meglio che più tardi, si adattava all'ambiente di un giornale. Le « farfallette » (vulgo: cambiali) di Trilussa vi potevano volteggiare senza suscitare i comodi e interessati scandali, venuti di moda ai tempi nostri.

C'è qui anche Rosa, la fedelissima governante per antonomasia. A questo punto il giornalista deve scrivere che « la sua presenza non poteva mancare ». Ma c'è nell'inattesa veste di poeta: poeta anche lei, dunque, e piuttosto carducciana che trilussiana; ci testimonia il suo fervore riflesso con un testo che direi a tutto tondo, indifeso nel suo entusiasmo per la maternità rustica.

La sua pagina è anche un'indicazione del preciso proposito della « Strenna », che non rinuncia, fedele alle proprie ragioni, a far cronaca. Da dodici anni la « Strenna », stampata in modo esemplare dallo Staderini, ci dà un quadro della vita di Roma, dedicando al motivo principale un'ampia parte, e risolvendo il resto di sè in una gustosa sequenza di temi minori. L'anno scorso ci parlò degli Anni Santi, nel '49 della Repubblica romana. Nell'omaggio di quest'anno al « poeta di Roma », essa ha arricchito il ritratto con un fascio di disegni felicemente tracciati dalla sua mano nel segno di un'armoniosa coerenza con la poesia.

Pittori e fotografi che lavorano a Roma hanno utilmente collaborato alla « Strenna ». La galleria fotografica trilussiana ha un sapore, un acume, una grazia toccanti. I disegni per Roma di Tamburi e Omiccioli son quelli che più ci interessano. Nè ci dispiace la « Navona » del Bussi, pur nella sua scoperta aura depisisiana. Avremmo volentieri incontrato qualcosa di Mafai, che ha una sua Roma.

Ben 180 pagine di questa antologia sono dedicate, dopo le 90 dell'« omaggio », al variato ventaglio della vita romana di ieri e di oggi. V'è una spiritosa paginetta che il Baldini ha tratto dai « Miei ricordi »; vi sono testi di numerosi poeti romaneschi, disparati per tono e per validità; v'è un Sant'Onofrio novembrino e tassesco del Bellonzi; v'è un raccordo Molière-Belli del Donati; e un dotto e piacevole « Belli en touriste » di Jannattoni. E. Tadolini rievoca il carnevale degli artisti. Vi si notano ancora molti altri scritti, scelti bene, appena con qualche indulgenza che in avvenire potrà essere evitata.

Di fronte all'infedeltà dei grossi editori, i cui almanacchi letterari hanno avuto regolarmente vita breve e frammentaria, la fedeltà del « piccolo » Staderini, « stampatore romano », è un bell'esempio, che merita l'augurio più schietto.

Ezio Saini

Strenna dei romanisti 1951, STADERINI, editore, Roma. L. 1800.

SUL BORROMINI

(continuazione dalla 3ª pag.)

aspetti imperituri di un'epoca il Caravaggio, il Mochi, il Bernini, il Maderna e il Borromini! Il Croce afferma anche « quello che è veramente arte non è mai barocco, e quel che è barocco non è arte ». Questa etimologica astrazione, ribadita ancora nel volume del '34 sulle « Arti figurative », viene ad informare il giudizio su personalità e opere del periodo barocco d'indiscutibile originalità e grandezza.

Ma allora S. Ivo alla Sapienza, la cui fabbrica il Golzio ci documenta affidata al Borromini trentatreenne, « per suggerimento del Bernini al Cardinale Barberini nel 1632, questo che Aldo de Rinaldis definisce « un edificio che può essere una chiesa, un oratorio, un mausoleo, od anche un auditorio musicale, un'aula per adunanze di sapienti, un tempio dedicato ad ignoto nume; nulla di tutto questo; una struttura architettonica disciolta da concetti pratici non vincolata ad una qualsiasi destinazione definita, ma architettura nuovissima, non vista e non pensata mai, nata soltanto da una spirituale necessità di architettura »; per le novità della quale i committenti perplessi richiesero quattordici anni di garanzia; così tesa verso una levità da necessitarne il coronamento a spirale del lanternino ed il fastigio in ferro battuto permeato d'aria, così in ascesa senza limite, così commossa dall'interno da collegare in un unico spazio saliente la pianta viva di risentite curve alla luce che scende, pittoricamente graduata, dalla cavità della lanterna, questo costruire organico tanto da costituire un solo blocco che ci rapisce e incanta ogni giorno di più per la sua bellezza respirante, umana, « non può essere arte » perchè è soltanto e schiettamente barocca? E' tale il controsenso fra l'opera storicamente determinata ed il termine astratto nel significato crociano, che ci è riuscito impossibile non denunciarlo.

Vorremmo richiamare l'attenzione degli studiosi e particolarmente del nostro maggiore maestro d'estetica, di colui che ci ha rivelato la fecondità del pensiero di Giovan Battista Vico, dello storico al quale maggiormente dobbiamo il maturarsi del nostro vedere e giudicare, sulla grandezza del Borromini, che nelle sue opere definisce i limiti vitali, storici del costruire barocco. Lo studio delle sue costruzioni ha rinnovato la valutazione del '600. Alcuni dei più sicuri architetti dell'epoca nostra, dal Wrigh al Gaudì, beneficiano della linfa borrominiana. Il Caravaggio fu inesausta fonte della più grande pittura europea, il Borromini alimentò l'architettura migliore del '600 e del '700, dal Valvassori a Martino Longhi il Giovane, dallo Juvara al Vanvitelli, al Neumann, ed ora riscopriamo il segreto delle sue fabbriche nel ricercare nostro.

Ciò non soltanto è conferma della vitalità dei maggiori geni del primo '600, le cui opere sofferte e native sono del tutto distaccate dal deprecatissimo « baroccone », ma anche ci avverte che l'odierno costruire sta superando la fase dell'escogitare e dello sperimentare, per risolversi in quella inconfondibile forma che sola distinguerà e determinerà storicamente il nostro tempo di vita.

Mario Rivosecchi

VINCENZO GOLZIO: *Seicento e Settecento*, Ediz. UTET, 1950, pag. 979, L. 6600.

LA SECONDA FILUMENA

« Filumena Marturano » è stata ripresa da Eduardo e Titina De Filippo all'Eliseo, con il buon successo abituale. La ripresa coincide con la pubblicazione di questa e di altre cinque commedie di Eduardo nei « Supercoralli » di Einaudi: *Cantata dei giorni dispari* (pagine 529, L. 2000), ma il nostro discorso non avrà il carattere di una recensione libresca. In teatro e sulla pagina, crediamo di aver scoperto una seconda Filumena.

Quando il critico s'accorge che il primo successo di un'opera riceve conferme che assestano l'opera medesima fuori del contingente, tra i fatti letterari di lungo respiro, respira anch'egli ed esce volentieri all'aperto, a gridare, buon ultimo, ciò che tutti sapevano: tutti, non lui che, per cautela professionale, deve lasciare che il tempo, ragione ultima e insostituibile, confermi il consenso e l'ammirazione, sgominando le riserve pur assillanti.

La *prima* Filumena è del 1946. Si era appena usciti dalla guerra, ma non ancora dalla psicologia *d'emergenza*, nè dalle prospettive, soprattutto morali, corrispondenti a una condizione patologica. Ognun sa quanto l'opera teatrale serva a esprimere e scaricare un'ansia comune, e come in essa il pubblico individui, appropriandosели, piuttosto gli accenti e gli svolgimenti contingenti, che non i dati pertinenti al fondo e alla durata del messaggio.

Ciò che è capitato a noi, supponiamo che sia capitato anche ad altri. La *prima* Filumena (testualmente identica a questa seconda, ma galleggiante sul recente naufragio), con la sua sete di giustizia, il suo bisogno compresso d'amore, la sua rivolta contro la morale comune inoperante, e con il desiderio di instaurarne quel minimo aspetto che serva a compaginare finalmente la famiglia propria, ben radicata nel senso tradizionale, ma resa impossibile o avversata dal particolare destino e da colpe duramente scontate; la prima Filumena avviava in ogni spettatore, non già il discorso voluto da Eduardo ne la leggenda napoletana della donna universalmente sciagurata, ma l'amplificazione e insieme la giustificazione delle piccole prove personali, delle sudicerìole singole, e l'eroicizzazione dei mille moltiplicato per tutti gli esauriti che si ebbero allora in teatro. Insomma, la patologia del momento storico gravava su quest'opera che lo aveva già completamente superato, costringendola per schiacciamento a restare, a dispetto delle strappate poetiche fin da allora sensibilissime. Donde l'impressione di eccessivo sentimentalismo non tutta dipendente dal testo di Eduardo, ma dall'assurda pretesa dei suoi clienti d'esser ciascuno partecipe di quelle lacrime che soltanto Filumena piangeva, nel suo celebre finale.

•

Questa commedia è oggi molto più bella. Nel n. 16 di *Idea* scrivevamo: « la limacciosa vena di sentimentalismo di *Filumena* è contenuta tra i fortunati argini di un racconto robusto ». Oggi, dopo aver riascoltato la commedia, ci sia lecito attenuare l'antica impressione già rappresa e ridotta nell'aggettivo: « limacciosa ». Sentiamo anche oggi, soprattutto alla lettura, che certe lunghe battute della protagonista, di Domenico e di Rosalia Solimene, così come alcuni passaggi nella rappresentazione dei tre figli, non potrebbero essere riconosciuti prove di un perfetto, classico dominio del sentimento. Ma oggi il miglior clima teatrale (si legga anche: storico) favorisce il messaggio del commediografo a scapito dello sfogo personale dello spettatore; inoltre, sfidiamo l'orecchio più raffinato a cogliere eccessi intollerabili nella recitazione della commedia. Ciò non prova soltanto che l'arte interpretativa di Titina, quella di Eduardo e la sua incomparabile regia graduano, smorzano, spengono o sottolineano secondo casi e necessità, ma soprattutto prova che l'opera teatrale comporta abbandoni sentimentali che la lettura svela e respinge, ma l'ascolto diretto attenua, se non intervengano cause amplificanti come quelle già dette.

Si aggiunga che in « Filumena » meglio che altrove, le sbandate sentimentali sono corrette e contenute dalla vena comica e da quel paradossale quanto amaro (e perciò pertinente) ispido drizzarsi improvviso dell'elemento farsesco, che è un modo geniale di far più che critica, satira di un ambiente e di personaggi affettuosamente studiati e idoleggiati, tra i quali s'imbranca volentieri l'Autore, autocriticandosi e autosatireggiandosi con maliziosa compiacenza. La quale è, in *Filumena*, accortissimo senso di un limite che Eduardo ha forse già superato, ma che fin da allora non funzionava come limite nè impedimento, se bastò a esprimere, con pienezza corrispondente all'impostazione, l'idea drammatica. Ci riferiamo soprattutto a quella scena del terzo atto, in cui Domenico, con un'inchiesta più disperata che lucida, tenta di provocare dai tre figli di Filumena risposte che gli rivelino qual è il suo. Oggi, forse, Eduardo, che ha molto affinato la ricerca psicologica, studierebbe sottili domande e sottili risposte; e non possiamo indovinare con qual risultato: allora, avvertendo eccessiva l'ambizione del suo personaggio, volse tutta la scena al farsesco, e l'intuito teatrale lo salvò dalla letteratura, permettendogli di raggiungere il vero e la commozione, mediante la tenerezza in cui vanno a spegnersi le risate quasi isteriche dello spettatore. « Tre napulitane ca nun sanno cantà », conclude Domenico deluso; e vi fa capire che per l'opposta ragione sarebbero ugualmente tutti e tre figli suoi, proprio come vuole Filumena.

•

Questa commedia è una moderna fiaba delle « tre anella »: te ne accorgi sostituendo irresistibilmente ai tre figli accettati, tre diversi rappresentanti di diversi popoli o fedi politiche, che ove trovassero la loro eloquente e tenace Filumena troverebbero anche un padre comune. Già sentita come polemica e difesa contro le ingiustizie patite in guerra dagli italiani del meridione, la commedia oggi non ci appare ricca di recriminazioni quanto di intuizioni ambiziosissime e diversamente legittime. Si disputa a colpi di penna circa l'appartenenza di Eduardo a questa o a quella tendenza politica. « Civiltà cattolica » recensendo « Napoli milionaria » ha detto quanto lo sciagurato mondo di Eduardo sia nobilitato da pietà cristiana: ci basta per giudicarlo salvo da appropriazioni indebite. Nè commetteremo l'errore che imputiamo ad altri: ma una politicità dev'essere pur veduta in Eduardo, non fosse che per spiegarsi quel suo miracoloso evadere dalle strettoie dialettali, con l'irresistibile irruzione nello spirito della nazione. « L'Italia è un paese in cui due civiltà continuano a coesistere in un sol corpo di Nazione... », scriveva Giustino Fortunato. Ebbene, si ha ragione di credere che Eduardo combatta a suo modo perchè la civiltà meridionale convinca quella settentrionale che i « terroni » hanno tanto ingegno, senso morale e umanità, quanto bisogno che le loro doti possano affermarsi secondo il principio di giustizia che dovrebbe rigidamente regolare e controllare il corso della società capitalistica. Si capisce che, mancando la premessa, si potrebbe inferire anche da Eduardo il bisogno della rivolta. Ma l'opera di lui è, almeno per ora, un appello e non un proclama, se mai una denunzia perfettamente conforme al diritto di un figlio che vede offesa la madre.

Dice Filumena: « Una parola bbona, me ricordo ca m' 'a dicette pàtemo... Tenevo tridece anne. Me dicette: — Te stai facenno grossa, e cca nun ce sta che magnà, 'o ssaje? » (« Cantata », pagina 249): parole che, nel '46, parvero gettate sul piatto della bilancia ove i Liberatori avevano pesato carne umana. Il cuore si gonfiava ma l'estensione del caso di Filumena a quello di tante « segnorine » voleva una giunta di parecchio sentimentalismo per esser possibile; e ne scapitò l'opera di Eduardo che significava ben altro. Oggi che l'assimilazione arbitraria non guasta il buon diritto di Filumena, le sue parole son mitiche, asciutte, potenti: non generalizzano appigliandosi alla pietà, denudano mediante la ragione e ammoniscono a lavare i panni sporchi in casa propria, che diventa poi la casa di ciascuno che ascolti la commedia tradotta nella sua particolare lingua, perchè di poveri che « ingrossano » senza aver da « magnà » ce n'è dappertutto. Come sempre, è questo il modo autentico d'essere universali mediante l'adesione strettissima al particolare: meta che Eduardo aveva quasi perfettamente raggiunto precedendoci di un lustro.

« He' currato... he' currùto... te si' mmisa appaura... si' caduta... te s' aizata... te si' arranfecata... », dice Domenico nell'ultima battuta a Filumena; e quel grande allevatore di cavalli da corsa, che resta il medesimo pur nell'esprimere la sua radicale trasformazione, ci insegna che possiamo profondamente rinnovarci senza distruggere in noi niente di ciò che ci è più caro e che sarebbe, comunque, indistruttibile.

Vladimiro Cajoli

MORTE DI UN FIGLIO

(continuazione della pag. 2).

Palamàs rievoca i trastulli, i balocchi del suo piccino (« Ecco l'arme disutile / del piccolo guerriero... / E quaggiù la minuscola / nave senza nocchiero... »). Dell'Arco sente ancora « er fiato » di « Lui » in una trombetta « ciuca, abbozzata, storta ». E ne riceve un appello di fiducia: « Me sento solo? Er core m'abbandona? / E da lontano la trombetta sona ».

Dell'Arco può anche aver letto Ungaretti, ma La Tomba del Palamàs fu ed è certo ignota ai due poeti italiani. Accertata l'indipendenza dei poeti, la analogia delle immagini è dunque puramente accidentale. Essa nasce da una analogia di emozioni suscitate da una tragedia universalmente straziante, la morte d'un figlio. Ogni padre, sente, forse, le stesse cose; ogni padre, poeta, trova, se non proprio lo stesso canto, tuttavia qualche nota d'un canto comune, radicato in un comune dolore. Valgano dunque i nostri riscontri come indicazioni, come una curiosità letteraria. Essi non implicano alcun sospetto di derivazione, ma neppure alcun intento di comparazione fra personalità poetiche diverse.

F. M. Pontani

M. G. Bornigia - Ragazzi Cantori

LA RADIO

«L-A» AL MICROFONO

Dopo la « Fiera » è venuta al microfono dei III « L-A ». E' oggi così segreta la vita letteraria italiana, che certuni in quella sigla avrebbero potuto vedere una Mata Hari moderna, e gli altri, che sapevano, saranno come noi rimasti un attimo perplessi, domandandosi se la scelta di « L-A » fosse giusta e appropriata al secondo onore. Invero, L-A (Letteratura-Arte) è rivista nota da poco e meno nota di molte altre.

Ma quando la direzione e la redazione di « L-A », per bocca di A. Bonsanti, hanno affermato d'essere legittime discendenti di Solaria e di Letteratura, si è ben capito trattarsi di una dinastia degna dell'altissima graduatoria implicitamente assegnatale.

Riconosciuta la legittimità del criterio di scelta, piace anche dir subito che « L-A » si è fatta onore: i sessantacinque minuti circa ad essa dedicati sono risultati molto più vivi e interessanti dei tre quarti d'ora precedentemente riempiti dalla Fiera Letteraria. Ciò, s'intenda bene, non perchè i collaboratori dell'una valessero meno di quelli dell'altra; e nemmeno perchè i testi letti la prima volta fossero più scadenti: scrivemmo già e pensiamo anche oggi che la « Fiera » scontava l'onore del primo posto brancolando alla ricerca di una formula, e i suoi presentatori, anche sbagliando, agevolavano il compito di chi li avrebbe seguiti.

Il Bonsanti, in una specie di manifesto si può immaginare quanto ferocemente discusso, concordato, millimetrato sotto le capaci e pazienti volte del suo ufficio strozzesco (e diremmo strozzino, se non temessimo l'equivoco volgare e quello sottile che sposterebbe le riunioni dal pianterreno, sede delle arti verbali, al sotterraneo, sede di quelle figurative); il Bonsanti, dunque, spalleggiato dai calorosi interventi di una redazione dove basterebbe il Loria a dare un [illegible] senso di conversevole pieno, dopo aver affermato la già detta discendenza da Solaria-Letteratura, ha saldato in L-A la parabola che « sfugge a una determinazione strettamente letteraria ». Soggiungendo: « Sentiamo alle origini del nostro lavoro un orgoglio artigiano », cioè precisando l'allusione precedente, e costringendoci a rinadare d'un lampo i tre momenti di questo SoLeLaismo, ci ha persuasi un po' meno: forse soltanto perchè condizione di certa letteratura è proprio quella di sfuggire a tutte le precisazioni; e, se è vero che i due primi momenti ebbero carattere di evasione da un ambiente storico sconcordante, sarà anche vero che di artigianato non si potè allora parlare, essendo che all'artigiano non è mai possibile evadere dall'ambiente che gli impone una richiesta e un costume. Sul terzo momento, quello di « L-A », sarebbe prematuro esprimersi, ed è possibile che di artigianato si tratti, sia perchè la moda così vuole, sia perchè il programma enunciato dallo stesso Bonsanti sembra effettivamente iniziato di questa volontà o tendenza. Infatti il Bonsanti (che, tra l'altro, prepara un romanzo imperniato sulla rivalità di due camerieri) ha definito Solaria ricettacolo di giovanili squilibri, Letteratura un ritorno di adulti, L-A l'opera in fieri di uomini fatti. L-A, nipote di Solaria, sente invecchiati gli slanci della nonna e teme le « braccia aperte al nuovo ». Chi pensi alla bella carriera di un Soffici, diventato, dopo tanto europeismo, paladino dell'italianità in arte, propenderà a credere che sia l'aria di Firenze a favorire ab antiquo le conversioni costruttive. Dunque, si ammette volentieri che l'orgoglio artigiano, che è sempre prodotto di strapaese, sia meglio affermato in L-A che nei due momenti precedenti; e si aspettano fiduciosi i frutti di questa italica classicità, se non si tratta di semplice e inconsapevole autodifesa di uomini che per aver molto scritto e operato, si sentono anch'essi già classici. D'altronde, non sono già tutti nelle antologie scolastiche?

Diamo il sommario critico della serata. Ottime le pagine del Gadda (« Note dalla prigionia »), concrete, radiogeniche: lette benissimo. Loria, invece, non sa farsi ascoltare: è più che ovvio che non scrive per l'altoparlante; ma un orecchio pronto gli riconosce subito pregi di alchimia letteraria eccellenti, come sempre, alla lettura diretta. Luzi (su Saba), tecnico e, diremmo, atticista, questa volta non si fa seguire: lo ricordiamo assai più radiogenico in certe collaborazioni all'Approdo. De Robertis (« Varianti alle Ricordanze ») e G. F. Caretti (« Commento illustrativo del Furioso curato dal Vittorini ») sono più visivi, e si possono gustare in ogni minima sfumatura. C. Bo gonfia Supervielle, ma lo fa scoppiare, sì che non vedi più nè il poeta nè il critico. Dalla Piccola sa ben vendere la propria merce, e Scarpini gliela esegue magistralmente al pianoforte (finale della « Sonatina canonica su quattro capricci di paganini »). E. Cecchi (una pagina sul Pollaiolo) non ha qui la solita concretezza. Masciotta, Orlando, Cremona, Parronchi, Raimondi con le impennate e gli scali critici vanno oltre lo strato di Heaveside, dalla cui riflettenza, come ognun sa, dipendono le evanescenze radiofoniche: ma, per fortuna, il testo che collega i vari interventi è ben fatto ed efficace, e riacciuffa subito l'attenzione dell'ascoltatore. Piace il tono allegro e confusionario dominante in redazione, piace meno il suggerimento finale dato dal Bonsanti alla Radio, d'esser degna dell'onore fattole da tanti insigni collaboratori: son cose che non si dicono, in risposta a un invito e proprio in casa dell'ospite. Il quale ha replicato che anche quei collaboratori hanno da fare almeno tanta strada quanto la radio, perchè avvenga un incontro al punto giusto.

■

Questa replica dell'ospite non è stata detta prima o poi, ma quasi subdolamente implicita alla resa totale. Non vogliamo canzonare nessuno, esaminiamo obiettivamente un fatto che spesso accade ai microfoni: di là, ci si agita e si parla perseguendo certi effetti e obiettivi; di qua, si coglie tutt'altro, oppure anche qualcosa di altro che viene a galla da sè, beffardamente. Per esempio, spesso i conversatori proclamavano il loro perfettissimo accordo; ma l'ascoltatore, al quale le asserzioni perentorie non fanno mai grande effetto, seguendo i singoli umori e temperamenti, capiva che ognuno degli intervenuti segue, com'è logico, una propria strada, e che tutti concordano solamente in una gran voglia d'esser creduti importanti. Noi sappiamo che lo sono: ma certi aggettivi o avverbi o inflessioni di voce, volgono all'ascolto radiofonico in spietata caricatura, perchè l'orgoglio, anche se artigiano, nei rapporti diretti tra gli uomini dà fastidio. Ma si aveva ugualmente un suggestivo risultato radiofonico: un senso di effervescenza che riproduceva assai bene il tono dei convegni fiorentini, mai perfettamente reso dalla scrittura. Questo formicaio letterario dove ciascuno fa la spola fra la tana e il retroterra alla ricerca delle pagliuzze, può anche sembrare al generico ascoltatore, l'ironica rappresentazione della letteratura, in tempi di pomi che cadono e schiacciano, per leopardiana malvagità della Natura. Ma è anche una specie di scoperta di mondi che la maggior parte degli ascoltatori non pensava esistessero più, e, nel complesso, un bel successo della radio e delle lettere, perchè l'interesse si volge in affetto oltre che in conoscenza, e torna utile a tutti. La trasmissione, come si è detto, è stata ben curata dal Seroni.

V. Incaudo

RESPONSABILITÀ DELLA CRITICA

La stagione musicale Romana si è conclusa recentemente con un bilancio assolutamente passivo, almeno per quanto riguarda l'interesse dell'arte. Si è avuto infatti anche quest'anno, come in quelli immediatamente precedenti, un tipico repertorio di ordinaria amministrazione appena variato da pochissime manifestazioni di un certo rilievo.

La causa di tanto grigiore non va, tuttavia, individuata semplicemente in un difetto di organizzazione, ma anche, se non soprattutto, in uno stato più generale di stanchezza e nel processo di decomposizione di un'arte divenuta schiava dell'estetismo e che, fatta cosciente della propria impotenza, si volge al passato con una dolorosa nostalgia della bellezza perduta.

Si tratta quindi di un fenomeno di carattere generale, ed è perciò inevitabile che i programmi riflettano questo stato di cose presentando le nuove opere accompagnate e sorrette dalla voce autorevole di un classico.

Data la situazione, non riteniamo allora che sia il caso di deplorare eccessivamente questa fissità di carattere delle stagioni musicali, poichè almeno ci viene offerta con maggiore frequenza l'occasione di cogliere con nuovo spirito e risolvere nel sentimento dei tempi moderni un'esperienza musicale ormai cristallizzata da una tradizione letteraria ed ancora avvolta nel mito. Si tratta, dopo tutto, di un necessario esame di coscienza; di un esatto inventario, cioè, e di una spregiudicata revisione di un patrimonio artistico troppo afflitto di luoghi comuni e troppo spesso invocato a servizio di interessi di parte.

Naturalmente la critica dovrà avere la sua parte di responsabilità in questa opera di revisione, poichè soltanto chi saprà scoprire e illuminare le direttive ed i sentieri di un'arte passata, chi, in una parola, saprà renderla attuale, sarà in grado di cogliere esattamente i valori ed i limiti della musica contemporanea. Saper individuare nella massa delle innovazioni ciò che deve restare, è infatti il compito del critico, ed egli ne sarà capace soltanto se si è lasciato penetrare lentamente dalle lezioni del passato.

Accade invece, purtroppo, che il critico dimostri spesso una fretta eccessiva e troppo impegnato in una valutazione di carattere contingente, si lasci sfuggire l'opportunità di una chiarificazione fondamentale. Così, ad esempio, ci è capitato recentemente di veder liquidare in due battute, sia pur dettate dal legittimo disgusto del recensore, la Sinfonia Patetica di Tschaikowsky.

Si tratta, come si vede, di un episodio abbastanza significativo; e se noi ora vi insistiamo, non è certamente per un'assurda velleità polemica, quanto piuttosto per mettere in evidenza la necessità di una critica nuova nei confronti di un'arte passata. Di una critica, cioè, che sappia andare oltre i giudizi di valore dettati da una estetica ormai superata, e sappia invece tradurre il processo evolutivo di quell'arte nei termini e nei presupposti della musica moderna.

E' l'unico modo questo, ci sembra, di trar vantaggio per l'arte e per la evoluzione del gusto musicale, dalla frequente esecuzione di opere che, come la Patetica di Tschaikowsky, esercitano un fascino eccezionale su persone musicalmente non molto dotate, e trovano perciò una larga ospitalità nei programmi sinfonici.

Condannare infatti queste esecuzioni non avrebbe alcun significato se prima non vengono posti in luce gli aspetti negativi di opere che trovano un largo consenso nella massa del pubblico.

Così, ad esempio, se prendiamo la stessa Sinfonia Patetica di Tschaikowsky, troviamo proposti in essa, e proprio nei suoi aspetti meno validi, i più interessanti problemi della musica moderna. La melodia di questa opera, infatti, che sgorga sempre viva e come un tutto indivisibile dallo spirito del musicista, ci dà il senso più esatto del valore del tempo nella creazione musicale. Il tempo, cioè, è la forma del divenire musicale, sia nel suo aspetto creativo o melodico, sia in quello costruttivo o tematico. Ma questo divenire formale tende, nella perfezione dell'opera d'arte, verso una sintesi dei due aspetti, per cui un eventuale squilibrio determina il carattere delle composizioni musicali: le une tendenti verso un soggettivismo banale, le altre verso un oggettivismo di natura intellettuale ed astratta.

Tschaikowsky ha saputo realizzare, nelle sue opere migliori, un armonico equilibrio tra la melodia e la costruzione; ma questo equilibrio, molto spesso, si rivela instabile e precario, trascinando la forma musicale verso un patetismo di natura volgare o verso un'esercitazione intellettuale priva di vita. Non ci troviamo, tuttavia di fronte a posizioni preconcette, ma piuttosto dinanzi ad un problema spirituale, poichè Tschaikowsky non ha mai potuto divincolarsi da quei conflitti interiori che hanno pesato su tutta la sua vita. Perciò il suo caso è degno di un'analisi più attenta.

Dante Ullu

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

IL PADRE DELL'UOMO

Il nome di Maria Montessori è oggi troppo conosciuto e sul suo metodo e i suoi principi troppo si è detto perchè se ne possa compiutamente trattare nello spazio breve di un articolo. Combattuta e sostenuta, con alterne vicende, dagli stessi uomini, esaltata ed osteggiata, quasi bandita dal proprio paese e ritornatavi poi trionfante per cogliervi echi di trionfi e di celebrazioni suggestive, Maria Montessori, oggi può effettivamente guardare il cammino percorso (non solo italiano o europeo, ma addirittura mondiale) con l'animo soddisfatto di chi ha seminato, ha raccolto e ha lasciato della sua opera una traccia indubbia. Annoverata tra gli esponenti più qualificati della pedagogia contemporanea, nei suoi orientamenti scientifici, inclusa senza dubbi di sorta, tra i pionieri dell'*educazione nuova*, il suo nome ricorre accanto a quelli di Binet, Claparède, Dewey, Decroly, Ferriere e quant'altri all'inizio di questo secolo ventesimo contribuirono ad avviare su binari nuovi i tradizionali sistemi scolastico-educativi; onde l'opera loro contribuì non poco a far sì che la definizione di Ellen Key (la quale pronosticò essere il secolo XX quello del bambino) non fosse vana e di buon grado accettarono la definizione del loro operato come quello che aveva creato la « rivoluzione copernicana » nella scuola.

Disgraziatamente in Italia, e questo accade assai di frequente, di Maria Montessori non si conoscono tanto i principi, le idee, l'attività quanto si è colpiti da quell'alone propagandistico che, forse, sia detto col dovuto rispetto e col più obiettivo intendimento, la pone piuttosto sul piano di una personalità politica che su quello delle persone emergenti nel mondo della cultura o della scienza: non ci sarebbe quindi da meravigliarsi se quello stesso alone di gloria che ora circonda il nome dell'educatrice insigne dovesse momentaneamente oscurarsi in quell'avvicendarsi di esaltazione e d'oblio che caratterizza gli umori e gli amori della gente latina.

Questo mi par doveroso dire perchè, purtroppo, il nome di Maria Montessori non è conosciuto dagli italiani per quelli che sono i suoi *veri e grandi* meriti: gli italiani infatti, non so se a torto o a ragione, non credono in fondo all'educazione, non ne sentono profondamente i problemi, e per questo non hanno nemmeno tentato, salvo i pochi studiosi e le seguaci fedeli, di approfondirne il pensiero e le convinzioni pedagogiche, e di esaltare in lei questo « contenuto » educativo.

Tali osservazioni mi viene fatto di anteporre alle note che vado raccogliendo onde illustrare uno di quei volumetti, apparsi quasi silenziosamente, e senza grande scalpore di interesse o di critica, come è nostro costume per tutte le opere che trattano di educazione, e che a me pare invece una miniera ricca di motivi, di spunti, di filoni preziosi: voglio dire il volumetto di Roberto Mazzetti « Il fanciullo come padre dell'uomo » (Roma I.G.M. 1951).

Il Mazzetti vi compie un'opera coraggiosa: quella di rivedere, alla luce dei fondamentali e approfonditi principi di umanità, quella concezione giuridico-educativa da cui purtroppo la nostra scuola e le nostre istituzioni educative rieducative sono dominate. Il Mazzetti vuole mostrare come « al disotto della crisi di certezza, nel diritto di oggi, c'è una crisi di umanità, per cui è ingenuo pensare di salvare il singolo e l'umanità con la certezza giuridica, quando questa lasci in posizione di minorità immense zone della vita sociale, quando la certezza giuridica si ponga nei quadri della tradizionale dogmatica del diritto, ignorando, ad esempio, il vecchissimo arbitrio dell'umanità adulta e virile nell'umanità fanciulla, ecc.; ignorando che non basta che la legge faccia sapere a ciascuna ciò che può volere, ma che occorre anche che ogni umano vivente possa volere, secondo legge, ciò che gli è proprio e necessario per l'esplicazione di sè come uomo ».

Alla base di questo principio il Mazzetti cerca di chiarire il concetto di « fanciullo » e di « adulto ». Ed è in questa ricerca che egli s'incontra con la Montessori: « nessuno ha espresso, in modo più commosso e quasi ispirato, la teoria dei diritti del fanciullo, la speranza nel fanciullo di Maria Montessori, alla quale il mondo dell'infanzia si rivela, specie nelle sue ultime manifestazioni teoriche come « mondo misterioso ..... sorgente inesauribile di rivelazioni e di speranze ». « Noi dobbiamo », ella sostiene, « rivolgerci al bambino come ad un Messia, ad un essere ispirato, al rigeneratore della nostra razza e della nostra società ».

E' evidente che la posizione affermata dalla Montessori ha avuto sul Mazzetti i suoi echi di suggestione, tanto è vero che egli prosegue poco sotto: « Il fanciullo è sorgente di rivelazioni e di speranze; è il portatore di *una comune, indivisa umanità*: è quasi un Messia e perciò solo egli, quando sia ben capito, può rinnovare e migliorare il mondo. Egli è, infatti, ciò che l'umanità non ha mai voluto capire: *il padre dell'uomo*. Pertanto solo attraverso il fanciullo, solo attraverso il rinnovamento dell'educazione è possibile « produrre un tipo di uomo migliore, un uomo dotato di caratteristiche superiori che lo facciano apparire come appartenente ad una nuova razza: il superuomo del quale Nietzsche ebbe il luminoso presentimento ».

Devo dire altrettanto francamente quanto francamente ho lodato l'impegno del Mazzetti che non mi persuadono affatto queste affermazioni; intendiamoci: non si vuole per nulla negare l'umanità del fanciullo nè sostenere in lui la *carenza* di umanità nel senso in cui tale parola di solito si riferisce all'adulto; nè tanto meno si intende rovesciare il detto evangelico per cui chi non sia simile al fanciullo non entrerà nel regno dei cieli; si vuole solo notare come altro sia comprendere che il fanciullo, pur non essendo ancora l'uomo, ha una sua *umanità* che va misurata con proprio metro, altro sostenere che egli è l'essere ideale perfetto, direi quasi idolatrabile in quanto in lui l'esperienza umana (positiva e negativa) non ha lasciato ancora le impronte o le stigmate dell'umanità adulta, sofferente, peccaminosa se vogliamo.

Il fanciullo infatti manca dell'esperienza fondamentale dell'uomo, quella su cui si fonda il concetto stesso di *umanità*: voglio dire l'esperienza della vita. Finchè ci si dirà che il fanciullo non va trattato con i criteri dell'umanità adulta, che la sua educazione non deve sopportare il *peso* di una esperienza a lui ancora ignota siamo d'accordo: ma che poi si rovescino le posizioni e ci si ripresenti il vecchio mito roussoniano, che ci si dica essere i fanciulli i veri « viri spirituales » e che il rinnovamento dell'umanità possa venire solo dall'applicazione del radicale principio del *fanciullo come padre dell'uomo*, non mi pare accettabile se non a patto di negare, come faceva il Rousseau, l'uomo stesso con la sua miseria sì, ma anche con le sue grandezze. Il mito del fanciullo-Messia è quindi, a mio avviso, il limite stesso del pensiero della Montessori, come del Mazzetti; nè mi si obietti la celebrazione che del Fanciullo divino fa la religione cattolica, la quale celebra nel fanciullo proprio la prima tappa di un'umanità dolorante e divina che si conclude nella Croce, vertice dell'umanità, del dolore e dell'amore.

MARIA MONTESSORI

Padre dell'uomo quindi il fanciullo: ma solo nel senso genetico più che morale; padre dell'uomo in quanto prima tappa di una parabola che parte dal fanciullo per giungere all'uomo e concludersi nel « senex »: fortunosa tappa che consente ad ogni individuo di ripetere in maniera univoca e irrepetibile il ciclo della vita; ma anche tappa incompleta, non in quanto *carente* di umanità in sè ma perchè non ancor giunta al possesso di quell'*humanitas* e di quell'esperienza a cui è destinata a giungere.

Invertire il rapporto ed esaltare il fanciullo come Messia, come εἴδωλον e che altro sia, significa proprio fare cosa contraria al contrario del rispetto che gli si deve: significa gravarlo di un peso « umano » che egli non potrebbe mai portare, significa negare la verità stessa della vita e il valore di quell'educazione che deve guidarlo ad interpretare la vita.

Giovanni Gozzer

● Per iniziativa dell'*Associazione Giovanile Musicale (AGIMUS)* e dell'*Accademia Filarmonica Romana*, ha avuto luogo, Domenica 20 maggio 1951, nell'Aula Magna del Liceo Ginnasio « E. Q. Visconti », un Concerto del Coro dell'Accademia Filarmonica Romana, diretto da Luigi Colacicchi.

Il concerto è stato preceduto da una breve illustrazione dello stesso Maestro Colacicchi.

REGOLE DEL GIUOCO

(Continuazione della 1ª pag.).

E' avvenuto che, attraverso tanto migrare, la forma delle figure e le relative denominazioni hanno subito profonde modificazioni, senza che il congegno si sia di molto trasformato: quello che in origine era un elefante, destinato a rappresentare la truppa montata su tale bestia, nel giuoco occidentale è diventato « alfiere », per adattamento fonico di persiano-arabo *al-fil* « elefante » (italiano antico « alfino »); quello che era un carro da guerra e simboleggiava la truppa montata su carri (« rocco » negli antichi trattati), è diventato « torre », per l'affinità fra « rocco » e « rocca »; la tenda del comando, che rappresentava il generale in capo, è divenuta la « regina », senza il minimo riguardo per l'assurdo di una regina che corre avanti e indietro audacemente, in difesa del suo torpido consorte: la trasformazione è dovuta alla molto approssimativa affinità fonica fra persiano-arabo *ferzin* e latino *virgo*, francese *vierge*; una *virgo* accanto al re non può essere se non una « regina ».

Queste sono le vicende, in parte leggendarie, in parte storiche, da cui il giuoco trae la sua origine. Ma il giuocatore che se ne sta assorto per ore dinanzi alla scacchiera, escogitando piani ed eseguendo caute mosse, non sa nulla di tutto ciò, e l'ignoranza certo non gli nuoce, come la conoscenza certo non lo avvantaggerebbe: una riprova si ha nel fatto che proprio chi con filologica fatica è riuscito a ricostruire sul testo pahlavico la nomenclatura originaria del giuoco, che qui si è data, è con tutto ciò rimasto giuocatore mediocre.

●

Una siffatta mancanza di legame fra la vicenda trascorsa dal simbolo e la sua attuale funzionalità è stata assunta dal de Saussure come *tertium comparationis* per stabilire un paragone fra il linguaggio e il giuoco degli scacchi. Al pari di questo, il sistema della lingua non obbedisce ad altro ordine se non a quello che è interno ad esso. Negli scacchi l'origine del giuoco e la forma e denominazione dei pezzi sono fatti esterni alla funzionalità del sistema; così nella lingua l'origine del segno, cioè l'assunzione a significante di un dato complesso fonico, e le successive modificazioni della sua struttura non hanno il minimo rilievo ai fini della funzionalità attuale.

Il paragone è tale da fare di primo acchito un'impressione di abbagliante veracità: nella lingua i segni lessicali e la grammatica, che ne determina i rapporti, sono in atto perfettamente indipendenti e staccati dal processo che li ha generati; difatti la parola « luna » è pienamente sufficiente per sè ad evocare in noi quel sapere che significa (noi sappiamo bene che cosa è da intendere) e non c'è il minimo bisogno di fare intervenire il dato accertato dai linguisti che « luna » in origine significa la « lucente » (*louksna* donde latino *lūna*). Senza nessun pregiudizio possiamo ignorare che il suffisso avverbiale *-mente*, democratico e modesto servitore del parlare quotidiano, cela in sè il nobile ablativo latino *mente*. E' ben certo che il segno ha nel sistema un puro valore evocativo e in tale sua funzione esso non obbedisce ad altra necessità, all'infuori di quella che attraverso il complesso delle opposizioni e delle correlazioni lo fa distintivo di un sapere, segno significante di un significato e perciò simbolo.

Pure il raffronto fra il giuoco e il linguaggio, a prima vista così suggestivo ed evidente, ad un più attento esame si rivela del tutto ingiustificato ed erroneo.

●

Anche per un altro rispetto il de Saussure si avvale del paragone del giuoco degli scacchi per chiarire il fatto linguistico. In questo giuoco, egli dice, ogni situazione sulla scacchiera è perfettamente indipendente in sè, nei suoi rapporti funzionali, dalla situazione che l'ha preceduta, come da quella che la segue. Così nel sistema della lingua la fase attuale sincronicamente considerata è nella sua funzionalità perfettamente indipendente dalla fase sincronica precedente. L'errore che si cela nel paragone è qui più in superficie.

Infatti, le due cose, la lingua in una sua fase, cioè il sistema considerato in sè, e la situazione dei pezzi su una scacchiera nei reciproci rapporti funzionali non sono paragonabili. Nel primo caso ci troviamo di fronte al sistema nel suo valore, per dir così, oggettivo, permanente, poichè si parla della lingua nella sua funzionalità; nel secondo caso, cioè in quello degli scacchi, la disposizione dei pezzi sulla scacchiera è un fatto contingente che non incide sulle regole costituzionali del giuoco: i valori stabili dei pezzi non ne sono minimamente toccati ed anzi su questi valori s'impernia la situazione. Se il giuoco nella sua funzionalità è paragonabile alla lingua, nella sua fase in atto esso è paragonabile solo a un fatto di « parola », cioè al momento soggettivo della lingua.

Palesemente il de Saussure, preso dal fascino del paragone, ha dimenticato di estendere all'altro termine, cioè al giuoco, la sua preziosa distinzione fra lingua e parola, fra grammatica e stilistica del giuoco. Nè modifica nulla il fatto che, perchè il paragone fosse completo, egli suggeriva di rappresentarsi il movimento sulla scacchiera, che aveva provocato quella situazione, come automatico, indipendente, cioè, da un agire umano. Anzi, ciò aggrava di altre deviazioni l'illegittimità del paragone, poichè le modificazioni che si hanno in una struttura linguistica non sono staccate dal parlare, per quanto non dipendano da un'esplicita volontà di mutamento; nè la situazione su una scacchiera è mai pensabile come automatica, senza togliere al giuoco il suo preciso carattere finalistico, quello che lo qualifica come giuoco.

Ora il medesimo errore, annidato più in profondità, è nel paragone fra gli scacchi e la lingua, a proposito dell'indipendenza del segno, come elemento di funzionalità in atto, dalla sua storia. Il principio è perfettamente valido per le figure del giuoco. Se chiamiamo significante la figura, cavallo o alfiere che sia, e significato i movimenti che le sono consentiti, è ben certo che essa può essere sostituita anche con una moneta o un bottone senza alcun danno, purchè si convenga che il significato rimanga quello del cavallo o dell'alfiere. Questo nella lingua non è possibile: il mutamento del segno non può avvenire se non nel sistema e di solito con elementi del sistema e non discende da un atto di volontà o da convenzione, ma è conseguenza indiretta dell'esigenza dell'esprimere, che per un motivo o per un altro si obbiettiva come forma nel sistema. Mentre il congegno funzionale del giuoco è perfettamente indipendente dai momenti soggettivi, poichè i pezzi dopo ogni mossa rimangono quello che sono con il loro valore stabilito, e tali sono ancora dopo innumerevoli generazioni di giuocatori, i mutamenti del sistema linguistico sono dovuti invece proprio al momento soggettivo, che trasmette alla forma atteggiamenti e vibrazioni, i quali non sono sempre labili.

Se il sistema è suscettibile di mutamento in funzione di tali momenti soggettivi, in cui il contenuto di coscienza da esprimere agisce come coefficiente primario, è chiaro che nella sua funzionalità attuale esso non può non essere considerato se non come risultato complesso di tale soggettività, determinazione concreta di una libertà. Per tale concretezza, il segno nel sistema non può essere se non quello che è: infatti, noi diciamo « luna », perchè i Romani dissero *lūna*, desumendo tale designazione da un momento stilistico proprio, in cui la luna era salutata come la « lucente »; e non ci è dato di usare altro nome (mentre nel giuoco degli scacchi la figura si può sostituire con un bottone), perchè la lingua da noi parlata è l'italiano, che ha quel segno in quanto l'ha ricevuto dal latino, di cui continua parzialmente la struttura.

In altri termini, la prassi del giuoco non modifica le regole del sistema, giacchè esse sono qualcosa di fisso e di immutabile, alle quali bisogna attenersi; cioè, la tecnica in atto non modifica la tecnica costitutiva, la quale rimane quella *che è*, sino a quando, non un giuocatore, ma un legislatore del giuoco non l'avrà modificata. Nel linguaggio, invece, il momento soggettivo della parola vive come traccia o risonanza nel segno come oggettività, nella sua immagine acustica come è presente nella coscienza linguistica di una comunità: tale momento si compone necessariamente nel segno con la necessità funzionale, che fa di questo l'elemento di un sistema. Mentre nel giuoco il simbolo è fisso e inattivo, quello fonico vive della vita dei parlanti e trova nella coscienza linguistica, che è coscienza di una storicità ben definita, la sua legittimazione e la sua necessità.

Antonino Pagliaro

● Dal 24 settembre al 7 ottobre 1951, si svolgerà, presso il Conservatorio di Musica di Ginevra, l'annuale Concorso Internazionale d'Esecuzione Musicale per Canto, Pianoforte, Duo per pianoforte e violoncello, Flauto, Corno.

Le iscrizioni si chiudono il 14 luglio 1951. Per informazioni e prospetti, che saranno dati gratuitamente, gli interessati potranno rivolgersi alla Segreteria del Concorso, Conservatorio Musicale di Ginevra.

Direttore responsabile [illegible]

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.

Registrazione n. [illegible] Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 13 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 23 - ROMA, 10 GIUGNO 1951

Abbonamento annuo L. 1500
Conto corrente postale 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 61946

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

ASPETTO DOTTRINALE E SOCIALE DELL'ENCICLICA «HUMANI GENERIS»

Vi è un profondo parallelismo tra l'ordine sociale politico e quel mondo spirituale costituito da correnti di pensiero che germinano con inesauribile ricchezza ed esuberanza.

Ma l'osservatore superficiale non riesce sovente a cogliere queste armonie tra le idee ed i fatti, per la soverchia mobilità delle posizioni sociali emergenti dal tessuto vario e complesso della vita e della storia. Perchè, mentre i popoli s'attardano spesso per l'interferenza delle umane passioni, a condurre a maturità semi ormai negletti, affiorano nel contempo dal travaglio del pensiero, già tormentato da incombenti e tragiche realtà, altre posizioni sociali. Ma la storia, che è amalgama di idee e di fatti, non può essere computata a decenni. E' solo con una visione ampia nello spazio e nel tempo degli avvenimenti e delle vite umane, che ci è dato di vedere questo parallelismo tra ciò che viene o s'annunzia nel torrente della vita e quanto costituisce il fermento ideale della nostra cultura, e valutare fin dove i fatti incidono sulle idee e quanto la realtà contingente debba agli ideali.

Rileggendo l'Enciclica « Humani generis », indirizzata recentemente dal regnante Pontefice ai Patriarchi, agli Arcivescovi, ai Vescovi ed a teologi e scienziati, circa i problemi interessanti i loro campi del sapere, io cercavo di scorgere, attraverso la trama dottrinale di questo documento pontificio, i motivi sociali in esso contenuti, motivi che accrescono il suo interesse e dovrebbero attrarre l'attenzione di ognuno che dal regno della pura speculazione teologica, filosofica e scientifica ripieghi il suo sguardo su questa umanità dolorante che ondeggiando tra la disperazione e la soverchia fiducia in se stessa, si muove a ricerche utopistiche, gli occhi distratti da questa umana realtà dove si mescola il finito e l'infinito, l'assoluto e il contingente, la vita e la morte.

L'Enciclica « Humani generis » porta la data del 12 agosto 1950. All'indirizzo alle più alte autorità della gerarchia, in comunione con la Sede Apostolica, segue il titolo « Circa alcune false opinioni che minacciano di sovvertire i fondamenti della dottrina cristiana ».

Il documento pontificio, pure con la solennità che si addice alla gravità degli argomenti trattati, conserva il tono di una benevola esortazione agli erranti ma denuncia, in una forma decisa e ferma, errori e deviazioni per l'integrità della fede e del costume, errori e deviazioni che stanno ad indicare quanto posizioni avversarie abbiano deformata la speculazione e la vita cattolica, da una parte con piani prestabiliti di pensatori prevenuti, dall'altra per l'ansia e la sete di un pur sia lento ed angoscioso ritorno ad antiche concezioni, come ad un rifugio delle rovine accumulate dal pensiero moderno, e per il tormento di credenti accesi dalla passione dell'apostolato. La frattura è divenuta in questo ultimo secolo più profonda tra quell'Umanesimo cristiano, animato di giustizia e di carità, ed il risvegliarsi pauroso di una concezione di vita che si è andata lentamente preparando dalla riforma in qua, attraverso il lavorio dei più disparati sistemi filosofici che nei loro contrasti ebbero comune lo scopo di allentare o rompere quel vincolo, che nel fatto religioso lega l'uomo alla divinità.

Di riflesso si maturò un costume dove la religione spesso non rimane che un rito e la vita è un compromesso e gli ordinamenti sociali il risultato di un equilibrio di forze cieche e istintive, la morale tradizionale un privilegio di pochi, nel confronto di una massa amorfa, ondeggiante tra l'indifferenza ed il settarismo antireligioso, conseguenza di principi di cui i più non conoscono neppure la portata.

Situazione che ha la sua lontana scaturigine nell'umanesimo pagano, nell'illuminismo, nel criticismo di Kant da cui scaturì il liberalismo, il razionalismo ed il marxismo. Da questi moti ideali, intrecciatisi con elementi etnici, sociali e politici nacquero eresie e scismi nel campo religioso che dilacerarono l'unità della Chiesa cattolica e provocarono guerre e rivoluzioni, cui seguirono tra i popoli, stanchi e stremati di questa tormentata Europa, avversione e indifferenza per ogni forma religiosa.

Si confinò Iddio nel mondo dell'inconoscibile. Si esaltò la ragione alla quale fu affidato il regno di questo mondo, ma si ebbe ben cura di imprigionarla entro la sfera del tempo e dello spazio. La fatalità della logica avrebbe condotto gli spiriti a posizioni più estreme.

All'inizio del secolo scorso si risvegliarono le nazioni e i popoli negletti come entità politica si alzarono a chiedere i propri diritti, ma non più in nome di Dio, perchè quel Dio che l'idealismo aveva foggiato, si identificava con il popolo e l'uomo, ma in nome della Patria, ma in nome del lavoro.

Come corollario delle dottrine hegeliane nasce l'anarchismo ed il socialismo. L'industrialismo creava l'esercito dei nuovi combattenti che non si limitarono più a discutere nei salotti eleganti, a dilettare con pubblicazioni spregiudicate i dispersi rappresentanti di una borghesia scontenta che, irridendo gli ideali religiosi, cercava i mezzi per volere maggiormente godere il dono della vita.

« La filosofia — scriveva un filosofo del tempo — « usciva dai banchi della scuola per divenire fermento sociale per fare la rivoluzione, prendeva carne e cominciava ad operare sul terreno degli avvenimenti » (Herzen). Si risvegliavano le nazioni sinistramente illuminate da una vaga religiosità senza trascendenza, da una religione senza dogmi e senza riti e le sette prestarono l'opera della loro propaganda perchè tutti seguissero il nuovo credo.

Ma i popoli, fatalmente precipitati verso una ideologia ben più radicale opponevano al nazionalismo l'internazionalismo, conseguenza di quel materialismo dialettico che tentando di cancellare dall'anima umana Iddio come entità trascendente, nel nuovo clima sociale animava le masse con la brutalità della macchina ed accendeva in loro la passione per un nuovo mondo che, apostatato da ogni vero principio religioso, non sentisse che l'ebrezza per il dissolversi di antiche istituzioni, per la creazione di un mondo senza regole morali, senza il vincolo di una credenza nell'al di là.

Questa società che la crisi del pensiero e gli scandali della storia hanno ridotto ad un campo di battaglia, è presente alla Chiesa cattolica, è presente a pensatori di buona fede dall'una all'altra sponda: agli uni per lo spettacolo di tante rovine, di cui sentono forse qualche responsabilità, agli altri per l'ansia di un apostolato per il quale, nel confronto di tanto male sembrano essere così pochi gli operai.

Se innumerevoli furono in questo ultimo secolo i tentativi sul terreno del comune apostolato per riavvicinare masse avviate all'apostasia, non mancarono neppure sforzi che purtroppo costarono la perdita della fede a molti intenti a trovare una via di conciliazione sul terreno ideale; animosi che cre-

(continua a pag. 2)

Pietro Barbieri

SOMMARIO

Quevedo e la leyenda negra

honores españoles, qué le hicistes
al Bocalini, o boca del infierno,
que con la espada y militar gobierno
tanta ocasion de murmurar le distes?
El alba, con qué siempre amanecistes
noche quiere volver de oscuro invierno,
y a quel Gonzalo y su laurel eterno
con quien a Italia y Grecia escurecistes:

In questo noto sonetto di Lope de Vega, primo sinistro artefice della *Leyenda negra* spagnola è additato senz'ambagi Troiano Boccalini, la cui terza centuria dei *Ragguagli di Parnaso* prefissa i temi della futura propaganda ostile agli spagnoli. I temi cioè dell'insaziabile ingordigia, della megalomania furiosa dei *raptores orbis*, della loro funesta turbulenza di seminatori di discordie ammantate di unzione religiosa. Ma, forse, della *leyenda negra* la paternità può venire rivendicata con eguale buon diritto dal più appassionato tra i suoi primi confutatori, e cioè da Quevedo. Vi è una difesa angosciata e patetica che equivale ad una requisitoria, vi è un'apologia che è più contundente di un'invettiva.

La satira di Quevedo è ben diversamente acerata ed attristata di quella di Cervantes. Egli non saprebbe più vantarsi di appartenere alla di *Chosa edad* del « *Grande Albano* » e del «segundo Felipe sin segundo » di cui sono tessuti gli elogi nella *Numancia*. E, se riflettiamo alla corruzione esibita nelle *Novelas*, a quelle prodezze di falsi rodomonti siciliani che fingono di disarmare un manipolo di ruffiani per poi pagare loro il pranzo, di *alguaciles* che traggono in arresto i viaggiatori di commercio già spogliati da donne di malaffare, di rampolli di buona famiglia che si degradano nelle *almadrabas* e diventano corteggiatori di fantesche (sia pure di illustri casati), alla stessa organizzazione paternalista delle imprese truffaldine presiedute dal signor Mamipodio avvertiamo, confrontandole con i cinici bozzetti di Quevedo, un comatoso peggioramento.

L'angosciato dramma di Quevedo si documenta nei suoi trattati politici e relazioni, non meno che nei *sueños*. D'immagini funebri la sua immaginazione è stata perfino sovraccarica; i suoi fiumi sono l'Acheronte ed il Cocito, la Morte è legata alla sua fantasia da macabro cameratismo, la composizione della corte di Plutone, dei suoi tribunali, sgherri e boia infernali gli è familiare almeno quanto quella dei dignitari capitani della guardia, staffieri e ciambellani dei due Filippi. E' forse l'essersi proiettato con tanta persistenza in quei gelidi emisferi a conferire tanto eccitato brio alle sue gestioni diplomatiche, tanta « pamphletario » violenza alle sue requisitorie.

I due emisferi e le due Corti, quello dei vivi o semivivi di Spagna e quello dei morti, talora paiono sconfinare gli uni negli altri. E veramente gli arbitrii incredibili perpetrati o lasciati compiere dalla debolezza del Re Filippo III e quel vai e vieni di favoriti, grandi cavallerizzi e vicerè dalle sale dei banchetti alle carceri o al palco del supplizio ne diffonde un'anticipazione tenebrosa. Egli è il testimone d'un mondo alla deriva e di una grandezza che si impantana. Se però, a forza di genialità e di coraggio, si potesse fare argine alla catastrofe in marcia, forse non inevitabile! Gli opuscoli, i *relatos*, le apologie e requisitorie respirano questa urgente, univoca ossessiva ispirazione. Così la *España difendida*, così il *Lince de Italia y Zahori de España*, così il *Mondo caduco*, i *Grandes Anales di Quince dias*, così la *Aparición de la sombra de Mos de Horn*, il *Chiton de las Tarabillas*, così le lettere aperte al Re di Francia, il bollente, e a un tempo corrosivo opuscolo smascherante le infernali trame di Richelieu.

L'intera rappresentazione del mondo come « sogno » o farsa tragica è infatti calcata sopra vicende di dilapidazione, di paralisi amministrativa di paradossale sfida al senso comune che caratterizzano questo regno. Scrivendo i *Sueños* come scrivendo i suoi opuscoli politici, Quevedo si sente coetaneo di Seneca e dei suoi sforzi per moralizzare il corrotto impero di Nerone. Basterà porre mente all'enorme spazio che il tema della *privanza*, e cioè della corruttela e della dilapidazione dei grandi favoriti. Attraverso la *Politica de Dios* s'intravede la ridda spettrale, il funesto Sabba accampato in Valladolid ed all'Escoriale, l'arbitrio inconsulto e concussionario del Duca de Lerma, la follia omicidia ed immorale del Marchese de Siete - Iglesias, (il funesto capitano della Guardia fiamminga, fascinatore del Re e del suo Primo Ministro), i vani sforzi del duca de Ossuna per ristabilire il prestigio della Monarchia non con la venalità delle cariche ma con una politica di forza e di audacia.

La disgrazia e l'incriminazione del duca de Ossuna (l'ultimo rappresentante di quella grande selezione di militari e statisti, dal card. Grawelle al duca d'Alba da Antonio Peréz a Cristoval de Monhra) che avevano illustrato i regni anteriori — è per Quevedo una flagrante rivelazione.

Antico e Nuovo Testamento vengono evocati a confusione dei generali concessionari, delle Camarille e delle invidie cortigiane dei Sovrani prigionieri dei loro ciambellani e Scudieri maggiori. « Non sono enumerabili le imprese fallite, gli eserciti disfatti, le provincie perdute per questa ragione ». E questi richiami all'attualità e le esplicite denuncie del malgoverno del duca di Lerma e del suo tirannico favorito D. Rodrigo Calderòn convertono questa « politica de Dios » in un vero *pamphlet* d'opposizione. Un vero furore sovversivo e patriottico anima Quevedo contro questo sistema d'irresponsabilità e contro quest'assolutismo diventato spettrale. Contro l'onnipotenza dell'abolia coronata.

Nello sfondo del trattato si ammassano una vicenda inestricabile di incredibili, deleterie acquiescenze. Ma colla requisitoria si sincronizza una difesa

(continua a pag. 4)

Lorenzo Giusso

SIMULACRI E REALTÀ

IL POETA E I LUNATICI

E' il titolo di un volumetto del Chesterton, in cui l'umore scalpita sulle calve teste dei benpensanti, ridotti a intartarate dentiere che macinano luoghi comuni. Il poeta è l'unico saggio perchè è l'unico uomo, laddove gli altri hanno a poco a poco perduto la loro umanità, e i brandelli di essa sono spaventosi come i pezzi anatomici di un corpo squartato dalla furia di dementi. Quando il poeta apre bocca il folle sembra lui. Rivolgendosi a Norman Noel lo incalza perchè esca dal rifugio delle sue idee fatte. « Perdonate se cerco di penetrare nei vostri pensieri con l'immaginazione. E' una mania. Voi avete studiato le superstizioni dell'intero mondo, e avete visto cose in paragone delle quali queste storie del sale e dei coltelli in croce son giuochi di ragazzi. Avete attraversato foreste, dominio del vampiro più grande del dragone; avete scalato le montagne del lupo mannaro, dove, dicono, un uomo può vedere brillare sul collo dell'amico o della propria moglie gli occhi di una bestia feroce. Avete conosciuto gente presa in superstizioni nere, gigantesche terribili; e voi avete vissuto tra codesta gente. Ora, ditemi: questi uomini non sono più felici di voi? ». La conclusione del poeta è questa: chi sa che in questo mondo il contrasto tra bianco e nero non è eliminabile, vede la vita quale è veramente, e cioè un campo di battaglia. Ed infelice non sarà mai chi non tradisce la vita. « Ma voi siete un disgraziato perchè non credete al male, e pensate che un filosofo debba vedere l'universo intiero immerso in una luce grigia ».

Bianco, nero, grigio. Non mischiate il bianco e il nero, il bene e il male: avrete il grigio, il grigiore, l'insopportabile tedio.

L'ORIGINE DEL MENTO

Nel 1925 Bolk pubblicò uno studio sull'origine del mento prominente dell'uomo, proprietà somatica ch'è una conseguenza necessaria di un ritardo rispetto allo sviluppo dei denti. Tale sviluppo è correlativo agli stadi di maturità. Una dentatura completa in una certa età dà a questa età caratteristiche adulte. Così chi a due anni avesse tutti i suoi denti sarebbe biologicamente più adulto di chi a 6 anni avesse ancora spazio libero sulle gengive per denti ancora non nati. Ritardo di sviluppo è osservabile altresì nel processo onde il cervello matura.

Su queste ed altre constatazioni, si fonda una tesi che vede nell'uomo un animale a crescenza ritardata. « Quando si paragonano gli uomini agli altri mammiferi si è portati a concludere che mentre questi, come i frutti maturano per morire, l'uomo matura per vivere. E questo lungo periodo di maturità passa insensibilmente in quello della senescenza, processo che nell'uomo procede più lentamente che negli altri mammiferi.

Ma perchè, ci si chiede, questa fretta della natura di ultimare il suo lavoro in una scimmia, per esempio, e questa indolenza nel porre a termine la macchina umana? « Questa lenta crescenza permette al cervello umano di immagazzinare innumerevoli immagini e ricordi ». Vuole la natura che la vita dell'uomo sia più a lungo possibile sotto tutela, quasi temesse che troppo presto, conquistata la maturità, si staccasse dal gruppo familiare e sociale, e perciò lo tiene più a lungo possibile infante. E così la natura che se la sbriga con destrezza nel fare un mammifero, sembra essere un apprendista nel costruire un uomo. Insomma la natura distingue ancora tra uomo ed animale.

Stiano perciò in guardia coloro che vorrebbero cancellare siffatta distinzione. Ne va di mezzo il mento. E perdere il mento non piacerebbe davvero a nessuno.

COSÌ PARLÒ NAPOLEONE

« Le Memorie » del cardinale Ercole Consalvi, pubblicate in una nuova e accurata edizione da Mario Nasalli Rocca, dovrebbero esser lette e meditate da quanti la sorte mette nella via dei potenti. I quali potenti, pur con peculiari caratterizzazioni individuali, sono tutti dello stesso stampo, e sono facilmente riconoscibili da quel bastone del comando, somaticamente ad essi intrinseco come la proboscide all'elefante. Chi direbbe ad un elefante di deporre per un momento quel prolungamento libero e mobile del naso, quell'organo solenne e grandioso di prensione? Del pari infruttuoso è consigliare al proboscidato dominatore, più umana e più ragionevole misura di contenersi nell'esercizio del potere. Il bastone del comando è il suo naso, e come il naso, da natura incollato sul volto. Di fronte al potente voi vi sentite sempre oggetto di prensione per via di quella proboscide.

Nelle « Memorie » del Consalvi la immane proboscide di Napoleone è sempre visibile, ora aspettante, spesso nervosa, agitata, pronta a vibrare il colpo decisivo.

Produce quindi grande meraviglia vedere il risoluto, fermo Ercole Consalvi sfidare senza iattanza ma anche senza trepidazione quella proboscide che scardina gli imperi ed atterra i troni. In una certa congiuntura il Ministro di Napoleone chiama il Consalvi e gli mostra una lettera, scritta dal pugno di Giove, che così conclude: « Dite al Card. Consalvi, in mio nome, che se egli ama il suo Paese, non ha che una delle due cose a fare, cioè, o fare tutto ciò ch'io voglio, o lasciare il Ministero ».

Tutto ciò che io voglio! Tutto ciò che la proboscide vuole...

Risposta: « Non farò mai la prima delle due cose; sono prontissimo, per non servire di motivo o di pretesto al male del mio Paese, a far la seconda, quando il Papa me lo avesse permesso! ».

Corpo di una proboscide! Altro che far tutto: quel Cardinale non intendeva fare nulla di nulla.

Varius

I Sigg. Abbonati — i cui abbonamenti sono scaduti — sono pregati di voler provvedere con cortese sollecitudine al rinnovo inviando l'importo relativo di L. 1500, a mezzo del c/c postale n. 1/2100.

INVITO AL TASSO

Nella critica di questi ultimi tempi ritorna spesso la voce del Tasso. Per primo fu il Bosco (1928) ad esaminare l'opera e la figura del poeta e ne tema nella storia del romanticismo ottocentesco in un saggio ricco di notazioni e rilievi finissimi. Questo valse anche come orientamento nelle personali tendenze e simpatie dei critici. Attraverso la fortuna del Tasso si riusciva così a determinare che il poeta gaudioso e cortigiano della prima età non era più in contrasto ma s'integrava, e, per un certo senso, si sviluppava nel Tasso truce ed inquieto della seconda.

Intendere il poeta su un piano di aderente interpretazione allo spirito dei testi è lo scopo della critica d'oggi, la quale non agita problemi di prospettiva storica e culturale, nè accentua i toni sull'età della controriforma e sulle eventuali istanze di natura poetica che quella avrebbe posto, ma tende ad esaminare la vita non itupinente sull'arte (si veda con quanta cautela il Getto si ferma su alcuni motivi del quadro dei dati biografici). Nella inquietudine del Tasso si può oggi vedere quanta fu propria del poeta, e quanta invece fu dei critici che a lui si accostarono. Al periodo romantico del De Sanctis-Donadoni (a parte i minuti indagatori del fatto biografico) succede un periodo più osservante le forze genuine della poesia, anche se più spoglie e meno suggestive.

A questo tende la ricerca filologica del Caretti (che ha ora raccolto densi saggi in *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1950) e, per altra via, l'edizione critica de *Il mondo creato* curata da G. Petrocchi (Firenze, Le Monnier, 1951), e la larga *Interpretazione del Tasso* di G. Getto (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951), per far riferimento solo ai saggi, in volume, più recenti. La frattura del mondo poetico del Tasso in tre momenti spirituali culturali e poetici, accentuati nelle opere « Rinaldo » — « Aminta », « Gerusalemme Liberata », « Gerusalemme Conquistata » — « Mondo Creato » (i cui passaggi, anche di recente, sono stati abilmente fissati nel volume di M. Vailati, *Il tormento artistico del Tasso*, Milano, Marzorati, 1950), nella critica d'oggi viene ricomposta nell'unità dell'ispirazione, salvo rimanendo sempre il vario tono dell'intensità poetica. Il Petrocchi, riprendendo *Il Mondo Creato*, che non era stato più pubblicato dai tempi del Solerti (*Poemi minori di T. T.*, Bologna, 1891), si propone chiaramente di vedere il poema libero dalle sovrastrutture ideologiche e culturali, segno della passione dei tempi, e indicare la sua genesi in un sentimento vivamente operante, in un intelletto scaltrito dal lungo e vario esercizio letterario e stilistico come da una sofferta meditazione della cultura e della morale.

« Affermare che gli eccessi, i fanatismi, le pedanterie del letterato eruditissimo e dello scrittore ultracattolico controriformista abbiano violentato l'essenza medesima della poesia tassiana, provocando una caduta ben sensibile dalle altezze dell'*Aminta* e della Liberata, equivale a non capire che il « tipo » di poesia degli anni giovanili non può menomamente corrispondere all'estrema età tassesca, in cui i tre elementi informatori dell'opera (cattolicesimo, gusto poetico e cultura) si amalgamano in dosature diverse.

Così che vi possono essere opere, o momenti di opere, dove l'erudizione storico-letteraria del Tasso liquida i fermenti attivi del sentimento religioso e del gusto poetico, oppure dove l'intento religioso-apologetico snatura l'attenta elaborazione stilistica procedente dalla ricca cultura tassiana e sforza il gusto poetico. Sono i punti più bassi dell'opera poetica e letteraria del Tasso, e non corrispondono a determinati periodi biografici, ma a luoghi che si alternano all'interno delle stesse opere ». Di conseguenza, si tende a vedere dal *Rinaldo* al *Mondo Creato* il variare della natura dell'oggetto, da vago indeterminato sensuale a concreto logico meditativo. Dalla distinzione storico-culturale si passa quindi allo svolgimento interno della poesia, (la cosa che più impegna il Petrocchi) ed alle sottili annotazioni sul graduarsi della tensione lirica, da ingegnosa e sensitiva a calma e raccolta, che sono i corrispondenti modi di quella tematica. Su questa linea, che è additata nell'introduzione (*L'ultimo Tasso ed il « Mondo Creato »*) al volume citato, è interpretata l'accurata edizione del poema: per cui nelle note a piè di pagina ed in quelle finali si accusano e si discutono interessi e riferimenti culturali, moventi biografici ed ambientali, finalità morali.

Ma l'esame polemico (anche laddove è sottaciuto) di tutta la critica romantica e desanctisiana è più aperto e dipanato nel volume del Getto. La stessa disposizione della materia è ordinata non secondo una linea esterna, ma secondo uno sviluppo interno, teso a creare momenti di passaggio e a colmare le lacune tra opera e opera in un ideale arco sulla cui sommità si pone la *Gerusalemme Liberata*, avendo essa da una parte « l'ideale versante della faticosa ricerca, umana e stilistica, che fino ad essa sale » e dall'altra « quello degli sviluppi e degli echi che ne derivano e discendono ».

Gioverà perciò seguire il critico in questo nuovo e rigoroso ordinamento della materia. Fissati gli elementi biografici (il titolo stesso del primo capitolo è pregnante: *Approssimazione biografica*) e la proiezione di essi sulla figura e nell'opera del poeta (quali la corte come luogo fisico e ideale ed i viaggi, « coppia antitetica, in cui i due termini si condizionano e si urtano provocando una fonte perenne di turbamento e di dolore », e poi l'accademia e la pazzia, « due elementi che intervengono nella vita del Tasso, in rapporto, di nuovo, di causalità e insieme di opposizione »), si passa all'*Epistolario*, opera tra biografia e poesia in cui si delineano le abitudini dell'uomo e i gusti del letterato, e poi ancora ai *Discorsi*, opera tra pensiero e poesia, e accanto ad essi i *Dialoghi*, considerati opera di letteratura « in cui confluiscono atteggiamenti e ispirazioni, contenuti e modi diversi ».

Questi capitoli sono come una prima parte del saggio: con essa il Getto ordina tutto il mondo culturale del Tasso, disciplina e coglie i primi segni della maturazione artistica, o studia e ferma l'attenuarsi o l'irrigidirsi degli stessi in una respirazione più fioca e tenue. La seconda parte si orienta esclusivamente sul mondo della poesia.

Così il *Rinaldo*, nell'equilibrio e nell'economia dell'opera, in quanto prova di esercizio letterario e fantastico, si lega intimamente con le parti precedenti e avvia logicamente alle altre che seguono.

Il giovanile poema indica infatti tendenze e tentativi, ma anche con la sua struttura implica « la problematica del poema in quanto genere letterario »: preludio poetico, perciò, ma anche, in questo ideale ordine dato dal Getto, anello di congiunzione tra istanze dottrinali e fermenti poetici.

Al *Rinaldo* tengono dietro la *Pastorale maggiore* (Aminta, in cui già si pongono in rilievo il « musicale accordo di momenti espressivi, un'iridescenza di raffinate cesellature letterarie e di allusivi giochi di società, di numerosi riflessi di vita idillica, e di gioiosa anarchia dei sensi, infine di lirica contemplazione dello sbocciante sentimento d'amore »), la *Pastorale minore* (le quattro egloghe e *Il Rogo amoroso*), il *Torrismondo* (in cui ancora persiste « uno stimolo tecnico critico, un proposito di esercizio letterario, di lavoro svolto secondo i precisi canoni di un'arte poetica »), e, ancora, in rapporto a queste opere, le *Liriche*, esperienze liriche, ridenti e slegate fra loro, ma ambientate al più vario sentire del poeta, frammenti poetici dunque, nella salda unità del tono lirico. Ma anche in esse il Getto vede l'esigenza dell'esercizio stilistico adorno e cesellato, anche se del Tasso, in una delle pagine più puntuali e acute, per questo aspetto, si fa la più « autorevole ricapitolazione della lirica precedente e insieme il punto di partenza della lirica successiva ». L'ultima tappa (dopo la sosta de *Il Mondo Creato*, visto subito dopo la *poesia religiosa*) di questo itinerario di ricerca della personalità tassiana è la *Gerusalemme* che chiude in un magico cerchio l'esame critico portandosi ai sofferti elementi di corte e di accademia, con cui si era aperta l'opera. L'esame della *Gerusalemme* è perciò raggiunto attraverso tutto quel fervido lavorio di critica in tappe ideali, e non conquistato; quindi solo ora il Getto può dire ai suoi lettori di avere dinanzi una testimonianza di autentica poesia.

Il saggio del Getto è saldamente unitario; esso non poggia su una positivistica disposizione della materia, nè s'inquadra entro schemi ideologici, nè ancora insegue e scova congiungimenti o rotture di toni e fermenti, ma, idealmente disponendo la materia, dà lo svolgimento delle risorse espressive del poeta. Con ciò non si trascurano la biografia e la storia del Tasso ma di esse s'intendono e s'illuminano le loro proiezioni nel concreto della poesia. Questo era lo scopo del critico.

Notare l'altro era come disperdersi nella cronaca o invischiarsi, come direbbe il Foscolo, nella « dissenteria erudita ». Ma su questo piano di svolgimento gioca tutto l'ingegno del Getto ad organizzare e disporre sotto la luce più consona e favorevole, particolari e momenti anche marginali; giova inoltre quel suo osservare le cose prima con somma cautela e poi, spianata la via, con trionfante sicurezza.

Ma va anche notata quella castigata prudenza (ch'è della scuola del Momigliano), negli accostamenti o nei rimandi eruditi, che dà alla pagina nitore e scioltezza. Sotto questo aspetto i titoli più felici sono *Approssimazione biografica* ed *Esperienze liriche*, mentre più stanchi sembrano quelli sulla poesia encomiastica e religiosa e l'ultimo *Dal Gierusalemme alla Conquistata*.

Aldo Vallone

Luigi Bartolini: Ponte Milvio

ASPETTO DOTTRINALE E SOCIALE DELL'ENCICLICA "HUMANI GENERIS,,

(continuazione della 1ª pag.)

dettero di superare le frontiere, impreparati senza la guida del magistero ecclesiastico e che rimasero poi in preda al nemico.

Più ardue che sui campi di battaglia le lotte ideali; numerosi i combattenti ma più numerosi coloro che soccombono.

Il Concilio Vaticano, verso la fine del secolo scorso, in un clima divenuto estremamente arroventato tra il tormento dei credenti che vedevano assottigliarsi le loro file, invitò gli studiosi da ogni sponda a riconsiderare i problemi della vita, gli occhi però illuminati dalla fede sotto la guida del magistero ecclesiastico, unico depositario della Scrittura e della tradizione. Ma il modernismo qualche lustro più tardi volle battere altra strada. Dimentichi ed ignari della tradizione cattolica i modernisti, affascinati ed inorgogliti della conquista della scienza, dai bagliori di una falsa filosofia, che lo splendore della forma e l'apparato di una larga erudizione rendeva seducente, dietro lo specioso pretesto di aggiornare il Cristianesimo e conciliarlo con il mondo moderno, finirono di dissacrare le credenze e le cose più venerande. Il modernismo non fu un sistema nè filosofico nè teologico. L'unità gli fu data forse dal decreto di condanna del Santo Ufficio « Lamentabili sane exitu » e dall'« Enciclica Pascendi » che definì quel movimento la somma di tutte le eresie. I modernisti, mentre a parola, ostinati nella ribellione, si dichiaravano cattolici, prima e dopo la condanna, in dato di fatto essi, per la loro adesione all'evoluzione radicale, all'agnosticismo soggettivista, dal quale cercarono di uscire con la dottrina dell'immanenza, erano divenuti del Cristianesimo i peggiori nemici, negando essi in pratica l'esistenza di un Dio personale, della spiritualità ed immortalità dell'anima. In tali dottrine non v'era più posto per la Rivelazione, per i Dogmi, per i Sacramenti. Tutto ciò che era Cristianesimo veniva scardinato in nome di una pretesa critica scientifica e filosofica, dissociante lo umano dal divino, la ragione e la fede, onde gli spiriti gradatamente avviati ad una concezione naturalistica della vita precipitarono nel nichilismo.

Purtroppo quando l'« Enciclica Pascendi » colpì questi errori, il modernismo era già divenuto una realtà in larghi settori della Chiesa e contro la Chiesa.

L'Enciclica « Humani Generis », pur denunciando deviazioni che rimangono nella scia di questo movimento intellettuale, considera lo spirito e le intenzioni di questi innovatori, alla cui buona fede sovente allude questo documento pontificio. L'insieme delle loro dottrine costituite in prevalenza da atteggiamenti e metodi, se pur denunciati come pericoli per la fede, nasconde una sincera passione per la ricerca scientifica e per l'approfondimento dei problemi filosofici e teologici che la Chiesa approva ed incoraggia.

Non si tratta quindi della condanna di una eresia, ma di una presa di posizione contro direttive di pensiero che rivelano tendenze verso dottrine erronee in settori che interessano il dogma, la Sacra Scrittura, la filosofia e le scienze, nei rispettivi rapporti con i dati della Rivelazione.

Questo movimento viene designato con il nome di « teologia nuova », termine usato la prima volta alcuni anni fa dal regnante Pontefice, in un discorso tenuto ai Padri della Compagnia di Gesù, nel quale richiamava la loro attenzione su queste pericolose opinioni.

Non v'è dubbio che la mutata economia del mondo, insieme con il travaglio del pensiero, hanno contribuito a questo universale scaduto senso dei valori morali e religiosi. La prevalenza dell'attività industriale ha creato dei grandi agglomerati di uomini dove se l'individuo è economicamente potenziato, esso è moralmente soppresso e poco sente la responsabilità ed il freno del gruppo familiare e sociale cui appartiene. Chi è vissuto nelle grandi metropoli del mondo, da New York a Londra a Parigi, mentre sente la grandezza e la potenza di tutta una nazione che vibra come per il battere del cuore di tutto un popolo, avverte il diminuito valore della vita del singolo, spesso abbandonato moralmente e religiosamente.

Ricordo sempre con senso di raccapriccio quelle interminabili corsie di ospedali che ho visitato nelle grandi metropoli americane, che accoglievano uomini di tutte le razze, di tutte le classi, provenienti da tutte le parti del mondo: mi sembravano dei rottami che le onde burrascose del mare avevano gettato su quella sponda; ricordo le prigioni affollate di rifiuti umani che il destino aveva portato sulla strada della delinquenza; ricordo i poveri nei quartieri più miserabili che costituiscono la malattia endemica dei grandi agglomerati umani.

Le guerre che la tecnica ha reso più micidiali e le ideologie hanno animato di un senso profondo di sprezzo per la vita umana, hanno sradicato gli uomini dalle loro case, dalle loro patrie, dai loro continenti; li hanno mescolati come le arene del deserto paurosamente agitate dal vento; hanno rotto i vincoli con qualsiasi particolare tradizione che in ogni età ha sempre costituito il nerbo di una civile educazione.

L'uomo si sente troppo spesso una cosa.

Responsabili sono tutti i paesi del mondo, che più o meno hanno contribuito con le loro ideologie e con i loro egoismi a preparare la tragedia che viviamo. Eppure, in questo miscuglio di popoli, di stirpi, di classi, esistono ancora le due città: la città di Dio, la città di Caino. Vi è ancora chi crede, chi muore per la propria fede religiosa, chi cerca di andare al di là di quelle frontiere che esistono e coesistono nelle città, nelle borgate, nelle case; ed ancora evangelizzatori lavorano per costituire un solo ovile sotto un sol pastore; missionari del pensiero, apostoli del messaggio divino, nei campi dove fermentò l'eresia, tra i popoli in ribellione.

(continuazione e fine al prossimo numero)

Pietro Barbieri

Premio Roma 1951 - Francesco Perrotti: Gesù nella strada

Per mancanza di spazio, rimandiamo al prossimo numero la rubrica « Astrolabio ».

FIGURA UMANA 1951

Quando i pittori videro il bando per il «Premio Roma 1951» di pittura il loro occhio si soffermò sulle parole: «Il premio verrà assegnato al miglior dipinto di figura umana anche in composizione o come ritratto». Un grande sgomento deve aver preso i nostri artisti per l'apparente perentorietà del tema: «figura umana» capite? E, quindi, niente natura-morta o paesaggio o tanto meno una di quelle fantasticherie nelle quali viene celebrata la purezza d'una libera intuizione senza alcun nesso con la verosimiglianza del linguaggio espressivo.

Apriti cielo! Al giorno d'oggi pretendere che si dipinga una figura umana che partecipi in qualche modo della nostra stessa vita d'uomini di tutti i giorni e ne commemori gli atti? Immaginiamo che l'argomento così enunciato, avrà fatto amaramente sorridere più d'un pittore e, mentre da un lato si sarà detto che si voleva mettere la museruola all'arte, dall'altro si sarà pensato ad un invito all'arte sociale.

Ora la vasta esposizione a Palazzo Barberini mette in linea una tale messe di pitture, da prospettare un vero panorama della contemporanea arte italiana: e se negli inviti il criterio di servirsi di base degli ultimi «invitati» alle biennali veneziane lasciò sfuggire tra le maglie più d'un artista di valore, d'altra parte la scelta delle opere attraverso una così austera selezione dovrebbe essere di garanzia per una buona dose di obbiettività. Dovranno dunque, semmai, molti artisti recitare un «mea culpa» sul bilancio di questa importante esposizione se essa viene a rivelarci, in tanti casi, la palese insufficienza espressiva di molti pittori moderni mentre però decisamente si vedono risaltare quegli artisti che hanno misurato l'impegno della gara.

Perchè, come altra volta s'è detto, dipingere oggi (e cioè in un tempo che vorrebbe reagire al dilettantismo ottocentesco) sembra sia diventata quanto mai facile e incontrollata attività: sottratto al pubblico il collaudo del valore delle opere d'arte, lasciato l'artista libero al suo fantasticare, teorizzato in modo elegante e dialettico l'ermetismo più ragionevole, ne deriva il risultato che abbiamo sotto gli occhi: e cioè un prevalente vaneggiare e agitarsi scomposto, un aspirare, un tendere alle soluzioni più impossibili celebrate, appunto, per lo stesso vaneggiare e agitarsi.

Eppure, nonostante le pessimistiche impressioni di alcuni, girando in queste sale nelle quali spesso sorride, dall'alto, la sicura festevolezza degli affreschi barocchi, non si deve dire che l'accolta sia piatta o negativa: si deve, piuttosto, riconoscere che si tratta di una prospettiva fortemente «scorciata» dello stato attuale della pittura. Ed è sintomatico che la Commissione giudicatrice abbia assegnato il gran premio d'un milione, all'unanimità, proprio a quel «ritratto di Colette» dipinto da Filippo De Pisis crediamo parecchio tempo fa: un dipinto estroso e pieno di gusto nel quale sembra strizzato per un attimo e quasi per scherzo ciò che v'è di più pungente in Goya e in Manet, ma realizzato in un atteggiamento di disinvolta leggerezza da farlo sembrare una riuscita improvvisazione su un ventaglio o su un paravento.

Ma siccome non c'è esposizione d'arte che non offra degli spunti per un tentativo di serena considerazione delle attuali condizioni artistiche, è ovvio che anche nella mostra del «Premio Roma» affiorano pitture più che notevoli, alcune delle quali rivelano un risultato che supera la promessa. Partendo dalle conclusioni della Commissione giudicatrice, accostiamoci agli altri premiati: ecco la «composizione» di Francesco Menzio alla quale è stato attribuito il mezzo milione della Presidenza della Repubblica; diciamo francamente che dal gentile e raffinato gusto dell'artista ci si poteva attendere assai di più; la sua figura in ambiente è così imbarazzata fra tanti oggetti eterogenei che facilmente se ne scopre l'artificio, non riscattato dal colore, spartito con eccessivo semplicismo: altrettanto si potrebbe dire del «ritratto di donna» di Umberto Vittorini al quale è stato assegnato il premio del Ministero della Pubblica Istruzione: un ritratto di materia pesante e opaca con un fondo piuttosto di maniera. La relazione ci dice che nella «rosa dei nomi» per i due premi precedenti si sono affacciati quelli di Pirandello, Bartolini, Corazza, Mafai, Rosai, Breddo: ma di questi nomi, poi, non si comprende perchè nemmeno uno figuri tra i «segnalati». Pirandello, infatti, per quanto in una fase di trapasso (che si poteva notare nell'ultima mostra a palazzo Barberini) ha presentato un vigoroso abbozzo compositivo, Bartolini, per quanto sempre geniale, ci offre una invenzione gustosa alla De Pisis in toni violacei e brevi tratti luminosi d'una fattura però assai meno energica e personale di quella che ben gli conosciamo: Corazza ha una «macchia» ritrattistica assai mossa, Masai un nudo che, mentre lo fa riconoscere per le caratteristiche di stile, è dipinto con qualche incoerenza e senza troppo impegno: ma Rosai, con il suo «uomo che beve» non è davvero all'altezza della sua fama con un'opera messa giù di maniera, d'un discutibile gusto popolaresco, mentre la «composizione» di Gastone Breddo, tenuta in accordi gustosamente distesi e calmi è una notevole opera, sciupata in parte dalla inespressiva figura appena accennata.

I sette «segnalati» che hanno meritato ciascuno un premio di cento mila lire ci offrono qua e là qualche esempio di buon risultato: non certo, per noi, Gasparri col suo «Cantastorie», dipinto stancamente, piuttosto Mario Marcucci col suo solido e felice «ritratto» che ci offre qualità plastiche e chiarezza d'impostazione mentre Montanarini, che cosa ha voluto darci con la sua «Nuda allo specchio»? Forse soltanto un orgoglioso tema affrontato con impeto, ma non risolto a dovere: proprio lui del quale conosciamo e apprezziamo le autentiche qualità di pittore. Il caso, poi, di Francesco Perotti è sintomatico: la sua vasta composizione «Gesù nella strada» l'avevamo ammirata, in piccole dimensioni, alla mostra d'arte sacra; ci piaceva l'idea, trattata con candida timidezza: ma nell'attuale ingrandimento smisurato le qualità si sono tramutate in difetti. Il «Nudo Fiore» di Guido Peyron ci offre qualche dote di piacevole colorismo sfatto, alla Renoir, mentre Antonio Scordia col suo «Ritratto di Valentina» ha indovinato il suo quadro assai giusto negli accordi ed abile nell'uso d'una schematizzazione quasi astratta.

Ma forse più di questi artisti, altri ve ne sono che avrebbero meritato d'essere notati: Roberto Melli, prima d'ogni altro, col pensoso e bel ritratto femminile, ma soprattutto Ildebrando Urbani col ritratto di vecchia signora: senza dubbio uno dei migliori dipinti della mostra, per il quale c'è da augurarsi che qualche amatore di gusto voglia assicurarselo! Altro quadro molto notevole è quello di Armando Di Stefano, solido nell'impianto e ben timbrato nei colori bassi: Antonio Donghi ci offre uno dei suoi deliziosi, immobili gruppi di figure dall'aria incantata, Fantuzzi, invece, ha indovinato un «Bar» di felice colorazione ma forse un poco illustrativo, Carlo Levi un vigoroso ritratto di Umberto Saba, Erminio Loy, un poetico ritratto di giovanetta in ambiente raccolto e Carlo Quaglia un ottimo ritratto di Francalancia. La «Madre» di Bruno Saetti è una coraggiosa pittura che vale soprattutto per il colore imprevisto, mentre la «Figura» di Liana Sotgiu, per contrasto, ricorda Guttuso di qualche tempo fa e Mercedes Spalmach ha un sicuro ritratto femminile assai notevole, Orazio Amato un ritratto largamente dipinto e felicemente squadrato. Consolazione una tela di forte timbro cromatico.

Ma finalmente un quadro, spiritosamente abbozzato, sembra darci il miglior saluto a conclusione del lungo pellegrinaggio: è una tela di Vincenzo Ciardo che raffigura il pittore in pieno assetto di lavoro: all'aperto, intabarrato, sotto l'ombrello, cassetta aperta in mano in atto di dipingere un focoso paesaggio. Ci è piaciuta in quest'opera la felicità inventiva, giovanile, dell'artista che, in atto di rappresentare se stesso, sembra abbia voluto gustosamente ironizzare, con una punta di malinconia, su tutta la razza dei pittori.

Valerio Mariani

Premio Roma 1951 - Mario Marcucci - Ritratto

LIBRI D'ARTE ITALIANI

Con la buona stagione le vetrine dei librai si popolano di belle edizioni. Come esiste una leva di cavalli, di classi militari, esiste anche una vera leva dei libri, fra i quali selezionare diventa abbastanza facile. Segnalo «Cinema italien - 1945-1951» nelle edizioni di Carlo Bestetti, «Cinema italiano oggi» sempre di Carlo Bestetti, «L'anno 1951» (edizioni Seat di Roma e Torino), e da Nistri-Lischi a Pisa «6 prose, 7 litografie, 2 acqueforti» di Giuseppe Viviani, «numerate» da considerarsi la pubblicazione d'arte più importante dell'annata italiana. Il volume dà una antologia dello spirito e dell'opera del nostro massimo incisore italiano, con Morandi: prose (sei) che consentono di ravare un inquieto ritratto approfondito, scavato e di più, macerato, dell'artista; litografie che precisano la bravura e solidità del Viviani disegnatore, forte d'un raro mestiere di litografo; infine due acqueforti che vanno a completare l'opera grafica e il morbido mondo provinciale e commemorativo del pittore.

Viviani è fra gli incisori italiani quello che maggiormente ci incuriosisce, ci interessa nei suoi sviluppi ora angosciosi ora ironici. Le sue incisioni — il suo disegno — le sue litografie dai neri sfumati, dai neri vellutati ammorbiditi, serici, sfuggenti, il suo aspetto grafico insomma, così sempre carico di riferimenti autobiografici, è un maturo punto di appiglio alla necessaria intimità delle cose (squadre, righe, manichini di De Chirico, di Carrà, le bottiglie di Morandi), e alla distinzione che superati gli inceppi della retorica formalista, occorre pur fare fra figurativo e astratto nell'arte italiana. Se davvero «astratto» significasse in modo concreto «fantasia» o «abbandono del reale», le tele, la grafia, l'opera del Viviani attingerebbe un mondo astratto più assoluto di quello di Mondrian o di Magnelli o di Kandinsky. Da quale cronaca remota, fantastica e avviluppante attinge Viviani? Nella sua recente mostra a Roma il pubblico si è avvicinato all'artista con troppo timore, con sgomento, senza una vera fiducia nei propri mezzi (non si parla dei mezzi del pittore) di comprensione, di assimilazione. Forse perchè le sue «nature morte» o i suoi paesaggi animati da personaggi dagli occhi di bove e dalle grosse teste intimoriscono, appaiono troppo segreti, non consentono confidenza? Forse è così; ma si tratta di personaggi che raccontano la timidezza, il candore, quasi le incontinenze castigatissime e paurosamente enigmatiche del Viviani. La cartella del Nistri-Lischi serve a un maggiore, a un migliore rapporto di parentela fra Viviani e la folla? Ma bisogna poi credere alla folla? Certe caute inquietudini, quelle che da un lago di bianco affiorano accollo come navi fantasma dalle lito del Viviani, non sono infine di tutti? Il collettivo, il «cinema» di certe nostre immagini, Viviani lo rende perfettamente, lo anima. La cartella contiene due belle acqueforti da passare direttamente alla cornice, sottovetro.

Enrico Prampolini si è occupato per la collezione «Breve incontri» di un rapporto iconografico intorno alla scenografia italiana («Lineamenti di scenografia italiana dal Rinascimento a oggi»; edizioni di Bestetti). Osservo una ripresa di curiosità per la scenografia avvalidata dal contributo fervido di registi come Strehler, Luchino Visconti, Costa, Giannini, Bissoni e altri di qualità. La scenografia fa parte ormai dello spettacolo, rientra quasi nella regia, vi si fonde. Alla scenografia «naturale» (Fiesole, Taormina, Siracusa, La Floridiana a Napoli, Boboli a Firenze)», oppure a quella già creata come a Vicenza al Teatro Olimpico, si va sostituendo anche negli spettacoli accolti in luoghi già deputati, una scenografia che integri, completi, si adegui al «tempo» dello spettacolo. (Intervento dei costumi, delle tecniche, delle musiche di scena, di «numeri» da varietà come ne apparvero in qualche spettacolo scespiriano, oppure nel recente «Un tram che si chiama desiderio» del Tennessee Williams). Il volume del Prampolini documenta, con molte tavole, del variare di gusti, dei mutamenti avvenuti nell'immagine «teatro» dal Rinascimento (dal rifacimento di un «ingegno teatrale» del Brunelleschi, e via via al «teatro», alla «profondità» scenografica della pittura toscana) fino a Severini, Guido Marussig, Giorgio de Chirico, Leonor Fini, Casorati, Cambellotti, cioè il nostro tempo. Mancano però Gianni Ratto, Toti Scialoja, Renato Guttuso, Fabrizio Clerici, e altri pittori che fanno scenografia non occasionalmente ma con ragione precisa, direi perfino critica.

«L'anno 1951» edito dalla Società editrice anonima torinese è un costoso e prezioso volume che tra indici e calendari, fra materiale fotografico e testo dà un sommario esauriente dell'anno passato. Sport, cronache letterarie fatte da Cecchi (un esame della annata «narrativa»), avvenimenti e «giudizi» politici di Giovanni Spadolini, usi e costumi 1950 visti da Paolo Monelli, la tecnica, la fisica e l'ingegneria, la moda raccontata e giudicata da Irene Brin, l'economia 1950, la ricostruzione e l'esercito e l'aviazione, il pensiero filosofico e religioso in Italia (articolo di Panfilo Gentile), le arti figurative (G. C. Argan), il teatro rivisto da Vito Pandolfi, la musica risentita da Massimo Mila, il cinema riproiettato da Moravia. Il gran materiale illustrativo ritocca queste diverse immagini vaganti che corrono attorno ai testi, le convalida, le raffrena. Si sente che sotto il comitato direttivo (Carlo Caracciolo, Riccardo Musatti, Ettore Sottsass jr) dev'esserci un architetto. Buona pubblicazione, e molto utile a distanza di tempo.

I due volumi sul cinema — uno in lingua francese, l'altro in buon italiano,— editi da Bestetti, ripropongono, in sede critica, il problema estetico e il successo del recente neorealismo nostrano, caduto come una lezione nello stagno del cinema internazionale. Ripropongono anche all'attenzione nostra la vitalità d'una cinematografia che presa nella sua verità, nella sua realtà economica, industriale, finanziaria, quasi non esiste. Esiste, questo nostro in cinema, solamente come avventura. Tizio e Caio fanno un film a caso, e a caso, per ragioni che sfuggono, un altro film fa Sempronio, e due uno dietro l'altro forse farà Fileno, ma nessuno di costoro è un vero industriale del cinema. Salvo la Lux, infatti da noi non esiste società cinematografica; ogni volta è un miracolo che i nostri registi ne escano fuori in modo decoroso. Forse è stata questa grande libertà che offre l'essere in qualche modo «freelance» dello schermo che ha giovato alla nostra produzione? E' da pensarlo. Il doppio lavoro di Bestetti offre di tanti successi il documento esauriente in nomi, titoli fatti, cicli, premesse, sulle tendenze e avvenire del nostro cinema. Il testo è stato curato da Cesare Zavattini, da Alessandro Blasetti, e da L. G. Rondi. La edizione francese invece allarga il «cast» delle firme, stende con belle immagini cavate dai nostri film e dagli archivi privati, un panorama di volti, di giudizi, di critica, insomma il quadro del nostro cinema e dei suoi interessi europei e internazionali.

Sono anche da segnalare fra i libri d'arte più attuali «Pittura moderna italiana» di Umbro Apollonio, «Appassionata incompetenza» di Massimo Bontempelli», «Medardo Rosso» di Nino Barbantini, «Pittura moderna in Europa» di Giuseppe Marchiori» tutti editi da Neri Pozza a Venezia, e dei quali ci occuperemo altra volta; e ancora: «Storicità dell'arte classica» (due volumi, testo e illustrazioni) di Ranuccio Bianchi Bandinelli, «Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama» di Bernard Berenson (prima edizione, tradotta direttamente sul manoscritto inedito da Luisa Vertova) stampati con grande cura a Firenze dalla *Electa*.

Renato Giani

Premio Roma 1951 - Carlo Levi - Ritratto di Umberto Saba

● Il termine utile per partecipare al concorso del «Premio di Poesia» per l'anno 1951, indetto dal Comune di Pietrasanta, col contributo dell'Azienda Autonoma Riviera della Versilia, è *prorogato al 15 giugno 1951*.

I premi rispettivamente di L. 200.000 e di L. 100.000, saranno assegnati alle migliori opere di poesia, edite od inedite.

Non sono ammesse al concorso le opere edite prima del 1° gennaio 1950 e quelle premiate in altri concorsi.

Le opere dovranno pervenire alla Segreteria del Comitato in numero di dieci copie, dattiloscritte, debitamente firmate e con le generalità e indirizzo dell'autore.

La tassa di lettura, in lire mille, dovrà essere versata, a mezzo vaglia o assegno, alla Segreteria del Comitato del Premio Letterario «Carducci», in Pietrasanta.

● Il Comitato per il XIII Congresso Eucaristico Nazionale ha bandito un concorso di arte sacra al quale sono stati invitati sessanta pittori, cinquanta scultori e quaranta architetti tra i più noti in Italia.

Il Concorso è dotato di tre milioni di lire di premi ed ha come tema: «L'Eucaristia».

Per motivi di organizzazione tutti gli artisti che hanno ricevuto la lettera-invito sono pregati di inviare con la massima sollecitudine la loro adesione, indirizzandola al Comitato organizzatore della Mostra d'arte sacra presso il Vescovado di Assisi.

La Mostra sarà inaugurata il 2 settembre.

NOVITÀ IN LIBRERIA

IL MITO DELLA CIVILTÀ E DEL PROGRESSO

V'è un primo concetto, ottimista, della civiltà, che vede questa come uno stato di superiorità e di perpetua o continua ascesa, come una somma di valori di ordine superiore, continuamente superantisi. E' il concetto più comune e corrente, che non ammette oscillazioni o compensazioni, nelle varie componenti materiali morali e intellettuali dei movimenti della vita collettiva e che, concependo semplicisticamente la civiltà come tutto bene, abbandona tutti i valori o non valori di ciò che non è ritenuto civiltà ed è condannato senz'altro come barbarie. Ma che cos'è uno stato di superiorità, di continua ascensione e di perpetuo miglioramento di una civiltà?

V'è un altro concetto, pessimista, di civiltà, in opposizione completa, o almeno parziale, con quello comune e corrente. Ogni civiltà è un'opera che tende a concludersi; dopo l'ascesa, necessariamente la decadenza e la morte; per altri si tratta, sì, di un moto ciclico, di un fenomeno ritmico, ma tale che ogni ciclo porterà la società e la sua civiltà a livello più alto dei precedenti. Tante vedute, quanti sono gli autori, sulla ciclicità economica, politica, storica, sociale. Ma insomma, non vi è modo, diverso da questi due opposti, di attingere un concetto di civiltà: un concetto preferibile perchè obiettivo?

Non è uno storico nè un filosofo, che si prova a questa ricerca; ma un sociologo ed economista, un demografo e statistico; che pur sa dominare una vastissima cultura storica ed ha, com'è inevitabile ed evidente, una sua filosofia; ma che dopo lunghi anni di ricerche, le cui conclusioni sono riassunte in un breve nitido volume ora uscito di stampa, ama parlare di un concetto etnografico di civiltà.

Questa è un modo di essere o stato sociale, un insieme di condizioni e di attività di vita materiale, di condizioni e di attività di vita intellettuale, di condizioni e di attività di vita morale, infine di ordinamenti politico-sociali di un dato gruppo di popolazione. Data la definizione, si precisano due problemi: date due civiltà, due stati sociali, quale dei due può dirsi superiore per le quattro condizioni di vita che lo distinguono: data una civiltà o stato sociale, si può, dopo esame, affermare che essa, nelle sue quattro condizioni, è in progresso, o no?

Una civiltà può essere descritta nelle sue quattro condizioni di vita, materiale, morale, intellettuale politico-sociale, in modo, come si dice « sintomatico », sia con indici numerici, sia con indici qualitativi, in guisa che con pochi di tali indici si può avere un'idea delle sue caratteristiche, eventualmente da confrontare con quelle di altre civiltà. Ora, da tale descrizione anzitutto risulta che esistono vari tipi di civiltà, ben diversi gli uni dagli altri, nel tempo e nello spazio. Ma non riesce sempre facile, tutt'altro, trovare indici veramente sintomatici, quantitativi o qualificativi che siano, esprimenti in modo sicuro il miglioramento delle condizioni di vita che caratterizzano una civiltà. Si aggiunga che la ricerca e l'interpretazione degli indici si complicano, quando si avverte che alcuni di questi, mentre in realtà attestano un miglioramento, denunciano nello stesso tempo una tendenza della società a decadere; e talvolta v'è contrasto fra miglioramento individuale e miglioramento della società come un tutto; e si potrebbe arrischiare l'ipotesi che proprio il miglioramento individuale, non accompagnato da un reale progresso sociale, prepari la decadenza di domani.

Ma esiste una formula esprimente la « legge » che governa l'innalzarsi e il progredire di una civiltà? L'osservazione minuta di infiniti indici porta lo statistico e sociologo a concludere che la vita materiale può senza dubbio divenire migliore, almeno per gli individui considerati come tali, ed è sempre migliorata nel tempo; ma non seguendo il netto tracciato di una linea retta ascendente o di una curva esponenziale rapidissimamente elevantesi, sibbene quello di una fluttuazione a forma sinusoidale, che soltanto al suo profondo è ascendente, in linea retta o in linea esponenziale; e rispetto all'umanità tutt'intera, come fatto limitato a poche raccolte di genti, la alterna vicenda.

In quanto alla vita intellettuale, considerata, sia nella semplice diffusione del sapere, sia nella creazione di esso da parte di uomini di genio e di talento, può dirsi che anch'essa si svolga attraverso cicli di esaltazione e di depressione, presentando, all'interno di ciascun ciclo, alternanze di modi, di preferenze, di tendenze. Si distinguono potere creativo e prodotto creato. E se il sapere in sè, nella sua massa, è nell'insieme cresciuto, non così può dirsi della potenza mentale dell'uomo; così si spiega bene, che il sapere attraverso il tempo sia rappresentato da una sinusoide ascendente, mentre il potenziale di intelligenza sarebbe rappresentato da una linea retta orizzontale.

Sconsolata è la conclusione del sociologo, quanto al preteso progresso della vita morale attraverso il tempo. Si sarebbe tentati di trovarvi stazionarietà, piuttosto che elevazione e progresso continuo; se pur non si preferisse vedere anche qui il succedersi di larghi cicli, o fluttuazioni, con successioni di fasi, che vanno da rigide abitudini di forza, di aspra durezza, di spietata intransigenza, o addirittura di crudeltà, a tentativi o a sforzi verso la pietà, lo scambievole aiuto, l'indulgenza; ma per poi tornare al punto di prima. Da quanti secoli sono stati trovati e proclamati i più grandi e alti principî della morale, e da quanti secoli formano essi oggetto di persistente insegnamento, senza che essi mai in effetto siano riusciti a tradursi in realtà. Chi mai potrebbe asserire, vedendo oggi quel che accade nei rapporti fra gli uomini e i loro gruppi, che questi rapporti riflettano un insegnamento altamente morale protratto per secoli, da quello delle antiche religioni al Discorso della Montagna? Ciò fa certamente meditare. Eppure, quale abisso, fra la durezza della civiltà pagana e venti secoli di civiltà cristiana, pur con le sue oscillazioni. Ancora: certo è che le oscillazioni, le quali si verificano anche nello svolgimento secolare della vita morale, si svolgono su un fondo sempre dato da umani istinti egoistici, che sono spesso il presupposto degli stessi sentimenti altruistici: la volontà di vivere, di imporsi, di sopraffare; ma non è già apprezzabile che, appunto, la costrizione sociale e l'imperativo morale vigilino più o meno efficacemente, perchè le istanze primitive ed egoistiche giacenti nell'Io profondo non vengano alla superficie?

Qui sta anche il progresso dell'ordinamento politico-sociale; che, se procede verso l'alto o il meglio, sembra pure, a sua volta, farlo attraverso cicli o fluttuazioni; per riprendere la rappresentazione geometrica, anche qui un'ondeggiante sinusoide, interpolata da una linea retta orizzontale o leggerissimamente ascendente. Il progresso sembra però più evidente. Ma anche qui v'è un'insidia oggi attuale. Questo progresso potrebbe essere realizzato, non solo con la coercizione indiretta del costume, con l'autocontrollo, sibbene con la vera costrizione legale: si pensi ai crescenti attuali interventi dello Stato, ch'è ordinamento giuridico, impersonato però di fatto da una burocrazia autoritaria o dittatoriale.

Ecco allora un altro concetto di civiltà: dalla civiltà-paradiso, ch'è una chimera, alla civiltà-carcere, ch'è una ben triste possibile realtà. Una realtà tanto più pericolosa, in quanto masse sempre più numerose e agguerrite, che — altro rilievo del nostro autore — hanno nel loro profondo l'istinto non meno sopraffattore di classe, dicono di volere esse realizzare « l'ansia assillante che spinge ogni essere umano alla ricerca della felicità e della sicurezza sociale, grazie alla costruzione di una civiltà superiore e di continuo progrediente, e che mai troverà modo di acquetarsi; poichè quell'ansia è continuamente alimentata da una falsa concezione della vita, universalmente accettata e presa a modello: la concezione, cioè, che la vita sia fatta per la conquista di ciò che chiamiamo felicità e sicurezza, mentre essa — rassegnamoci a ciò — è sacrificio di ogni giorno e dovere ».

Celestino Arena

Alfredo Niceforo. Il mito della civiltà. Il mito del progresso, Fratelli Bocca Editori, Milano, pp. 306.

QUEVEDO E LA LEYENDA NEGRA

(continuazione della pag. 1a)

della nazione e della monarchia che sente scricchiolare.

« Le nazioni scriveva Quevedo nel suo *España defendida* dalle quali, per sua virtù e valore la Spagna è abbominata (facendosi invidiose di lei, con non poca sua gloria) vedendo di non poter negarci coraggio militare, temerarietà nei pericoli, costanza nel soffrire, e in primo luogo nelle armi, si affannano a negarci rango nelle lettere ed a censurarci, se non nell'anime e nell'ingegno, nella capacità critica, nel metodo e nella lingua ». E già nel proemio del libro Quevedo avverte essere stato stimolato all'apologia dal vedere maltrattata la patria dagli stranieri, e, quel che peggio monta, da compaesani.

« Passa ancora, prosegue, che i soldati francesi motteggino gli Spagnoli, che s'indirizzino i cani a urlare al nome del re di Spagna o che lo Scaligero « di buone lettere e di malafede la cui scienza e dottrina culminò nel saper morire peggio di quanto visse; screditasse Quintiliano Lucano e Seneca, col dettarli « pingues isti Cordubenses ». Ma lo spinse il vedere che, mentre i diffamatori di Spagna « scontavano risposta alle loro grandi ingiurie, vi fu (tra gli spagnoli) chi scrisse, per adularli, che non era esistito il Cid. Ed all'opposto dei Greci, Tedeschi e francesi che erigono in verità le loro menzogne e i loro sogni in verità, fece menzogne delle nostre verità e si avventurò a contraddire documenti, storie, tradizioni e sepolcri con la sola sua miscredenza, autorità onnipotente per gli ostinati negatori ». Con questi perfidi sabotatori della maestà patria, si allineano i negatori dell'apostolato di San Giacomo « (non più favoloso, ed il rigore critico di Quevedo è qui imbattibile) della consegna a Clodoveo dei gigli di Francia o del Vescovato di Parigi di S. Dionigi l'Areopagita, e di Bernardo del Carpio, i rinvilitori della Spagna a colonia di banditie rifugiati, dei detrattori dei suoi eroi, della sua e dei suoi studi. Degli studi, (diffamati come « infelices » dai riformati) di quella Spagna « dove solo si attende a filosofia, teologia e medicina, canoni, leggi e scienza delle lingue » pur mancandovi i pedanteschi e insipidi « spaventosi volumi di tesori critici » dove si annota nei luoghi mal conservati degli autori « *Erigo literulam. Desunt Corrupta* » etc. ».

I tempi passano, gli atteggiamenti della futura lotta fra *castigos* ed *afrancesados* che divamperà nell'800, sono già prefigurati.

Inseparabile da questa letteratura è il Suo carattere di dibattito permanentemente aperto non sull'uomo in generale, ma sull'uomo Spagnolo. Dagli *Entre meses* e dalle *Novelas ejemplares* ai romanzi di Galdòs e Barja, la sollecitudine, e talora la critica radicale ed estirpatrice di questa pianta biologica è ossessivamente presente alle Loro lettere. Perfino nel *Don Chisciotte*, il cui eroismo idealista è universale lo sfondo è fortemente territoriale. I *Mercaderes* cui Don Chisciotte impone, nel corso della sua prima azzardosa scorribanda, di proclamare la bellezza senza rivali di Dulcinea, sono setaioli di Toledo ed il frasario di Sancio Panza è un centone di proverbi ed adagi regionali. Anche una tale fitta gragnuola di sentenze che Don Chisciotte chiede tregua. Gran parte dell'opera di Quevedo, *El criticon* di Gracian, i *Sonetos* di Gongora sono regionali, quanto le ilatrici, i buffoni ed i nani di *Velasquez*. Quest'attitudine psicologica al bilancio nazionale (assai più frequente che da noi), è strettamente connessa colla loro rimozione dalla situazione imperiale di un tempo. Fin troppo naturale è per loro, l'interrogarsi e l'auscultarsi. Fin troppo spontaneo è il chiedersi che cosa sia mancato, agli spagnoli, dal 700 in poi, nei confronti degli altri popoli fortunati protagonisti, della storia mondiale. Nel cuore di ogni spagnolo è situato un archivio. L'archivio di una grandezza defunta. Viene un momento, nella carriera di ogni loro scrittore di rango, dell'esame di coscienza, della confessione, del testamento intimo.

Lorenzo Giusso

● Nella collana « I grandi scrittori stranieri » della U.T.E.T. sono usciti: « Le passioni dell'anima » di Renato Cartesio, a cura di Giovanni Cairola; « Il diavolo zoppo » di René Alian Le Sage, a cura di Marisa Zini, e « Saggi estetici » di Friedrich Schiller, a cura di C. Baseggio.

UN ROMANZO E UN RACCONTO

Lia Castelfranco (ci informa una nota biografica) è nata ventisei anni fa a Milano e fra le altre belle cose che ha fatto in così pochi anni (studiato musica guadagnandosi il diploma in pianoforte, dedicatasi alla letteratura, viaggiato l'Europa per perfezionarsi in diverse lingue, militato tra le file della Resistenza) ha scritto anche il romanzo « Acqua grigia », che proprio romanzo non sarebbe, « Racconto evidentemente autobiografico », avverte più precisamente una altra nota dietro un'altra copertina, segnalato al primo premio quinquennale Ernest Hemingway.

Entrando subito in merito di « Acqua grigia », si deve rilevare un fatto che non è dovuto a una particolare sensibilità di chi legge, ma che si presenta da sè. Da un'avvertenza si sa che il racconto narra cose vissute dalla autrice e d'altra parte però la narrazione è stesa in prima persona maschile. Il lettore che è stato messo in condizione di seguire l'autrice quale protagonista principale viene a trovarsi davanti a un protagonista uomo. Questa contraddizione fra autrice e personaggio non lascia libero il lettore di pensare ad essi come ad un'unica persona. In tal modo viene spezzata quella linea convergente che deve congiungere il lettore al personaggio e, quando la forma la richiede, all'autore.

In « Acqua grigia » questa linea non procede rettamente, se a un certo punto il protagonista parla di donne, come se non fosse esso stesso donna, e qualche volta compie quei gesti e quegli atti che sogliono fare gli uomini verso l'amica, con la quale gli piace passare talvolta certe ore non del giorno, in certe stanze non di attesa o di ricreazione.

Insomma per leggere questo libro senza alcuna conseguenziale, sarebbe occorso non sapere che si tratta di un racconto autobiografico. Perchè potrebbe darsi, e forse lo sarà, che la parte autobiografica che riguarda l'autrice sia quella di Anna o di Clara, le protagoniste più in vista, ma non di primo piano. Però chi parla in prima persona e chi domina in tutto il racconto è solo lui, Mario, e non lei, l'una o l'altra. E da questa evidenza di personaggio maschile non si può togliere di mezzo fra lettore e autrice quella dubbiosa dualità.

Senza della quale il lettore paziente avrebbe dovuto incominciare a parlare di « Acqua grigia » solo da questo punto. « Libro strano e crudele », ne dice una nota editoriale. In questo giudizio v'è certamente la penna di un critico sincero, pure se come ogni Casa che ami i propri autori, anche Mondadori, li presenta simpaticamente. Egli ha detto che « un racconto autobiografico e non romanzo, come lo intitola l'autrice; è andato, inoltre, in fondo per dichiararne la stranezza e crudeltà; di più ha detto: « Un racconto di una Resistenza vista sopratutto nei riflessi psicologici dei protagonisti... sfiora motivi psicoanalitici: siamo di fronte alla storia di una nevrosi veduta attraverso i suoi sintomi più appariscenti ». Al lettore che non cerca di arrivare di corsa alla fine del libro, il complesso di questi giudizi non può sembrare impostato a caso. Perchè tali confluenze esistono realmente nel tessuto narrativo della Castelfranco. E sono veramente unite e infuse una nell'altra ma non da congiungere l'autore ad esse. Infatti egli parla come vive in una completa aderenza alla pagina nella quale però il lettore non scorge tutta la sua vita o meglio il tutto della sua vita: ossia ciò che dovrebbe essere rappresentato per una più piena aderenza a se stesso. Nel racconto si sentono maniere che sono state in voga nell'ultimo decennio, analisi e psicoanalisi che hanno fatto il loro tempo, stati di subcoscienza e incoscienza di pessima morale. Non vi è il benchè minimo alito di vita sana e vitale, manca un motivo centrale di azione, regna il buio nei confronti dello spirito. « Acqua grigia » è insomma tutto un grigiore da quarto sito di morte civile, che non può nemmeno lontanamente rappresentare il tempo in cui si svolgono i fatti. Oppure potrebbe essere sufficientemente indicativo per un riepilogo intorno al 1944-45, escludendovi l'interesse letterario a cui non può assurgere.

Diano Brocchi con il suo racconto « La via nell'ombra » ci mette in un altro stato d'animo. Non ci porta alla serenità olimpica, che non esiste al mondo, ma pur parlandoci di sei anni trascorsi in prigionia inglese, riesce a mantenere quella serenità di animo e quella dignità di personaggio, delle quali chi prende un libro nuovo in mano sente il bisogno. Di fronte alle tutte cose che sono state dette su i campi di prigionieri, Brocchi rimane distaccato. Egli non ripete nessun altro narratore perchè non ha voluto fare un lavoro letterario ed è uscito un racconto di vita vissuta in India dai nostri combattenti in Africa.

Diano Brocchi si è servito di un altro nome per non parlare in prima persona. Questo modo di personarsi in un altro ha esempi molto illustri. Ma Brocchi gli ha dato una variazione con una nota tutta propria. Infatti egli, nella presentazione dice di aver conosciuto l'autore e il protagonista del racconto in un immaginario Ettore Corsi. Di tale nome si serve per narrare la sua storia, che è quella dei giovani nati nel nostro secolo, che non hanno partecipato alla prima guerra mondiale, e sono entrati di colpo nella politica per evitare travolgimenti nazionali, alla fine di essa. Poi hanno sentito vivo il richiamo sociale della espansione in Africa orientale e infine non hanno detto no all'ultima guerra, partendo volontari, per un più esteso equilibrio sociale dei popoli.

Quindi non furono di generazioni bellicose; sentirono soltanto imperioso il bisogno di compiere la missione che il maturarsi di evoluzioni imponeva.

Il nostro personaggio-autore ha raggiunto, volontario, l'Africa settentrionale e in uno dei rovesci italiani è caduto prigioniero. Il libro che è dedicato a Berto Ricci, « la cui Ara ideale sui confini del deserto marmarico, segnerà, pari a quella dei Fileni, un conquistato confine invalicabile », si inizia con le prime sofferenze della prigionia. Tutto l'antefatto di essa, ossia i combattimenti e gli eroismi che avrebbero potuto offrire una animata documentazione, è stato tralasciato. In tal modo il racconto rimane ben delimitato alla narrazione della vita dei nostri prigionieri. La quale è sopratutto uno studio dell'animo umano attraverso vari stati di una tristissima contingenza. Uno studio non fine a se stesso ma comprendente tutte le passioni, le debolezze, i tormenti, le aspirazioni, le convenienze, i cedimenti, insomma tutta la vasta gamma dei moti dell'animo, onde suole rivelarsi l'uomo. Gli esami di persone che vivono con l'autore nei campi di ferro spinato, non si limitano agli italiani; sono anche estesi agli stranieri che hanno contatti obbligati con i prigionieri. Da ciò ne esce una rapresentazione a volte dolorosa, ma interessante, nella quale rientra la presenza del luogo con la sua storia e la sua natura. Costicchè viene propagato un interesse dei più suggestivi, in cui sono accoppiati una sana morale, un profondo sentimento virile e un vario senso di attaccamento alla vita. E non sarà troppo aggiungere che in più pagine circola una serenità e un abbandono dai piccoli interessi quotidiani, che fanno pensare ad altre grandi pagine di illustri prigionieri dello scorso secolo. Perchè, infatti, se alle opere di quelli — e sono pochi, qualcuno soltanto — non si possono integralmente unire per diversità di temperamento, di sensibilità, di spirito e sopratutto per una sottintesa reazione a un atteggiamento di convenienza, e quindi di non rassegnato sacrificio, d'altra parte possono starle vicino per l'obbiettività dell'esposizione, per la serietà del carattere e per il linguaggio ben nutrito di esperienza letteraria nostrana, di quella, per intenderci, più nobile.

« La via nell'ombra » è un libro senza dubbio che distingue sopra molti di questo dopo guerra, perchè è stato vissuto da uno scrittore che si rivela italiano in tutti sensi.

Casimiro Fabbri

● Nella collana « I gettoni » edita da Giulio Einaudi, è uscito « I compagni sconosciuti » di Franco Lucentini, giornalista il quale vive a Parigi ove si è dedicato con successo alla pittura, lavorando contemporaneamente al completamento di uno studio filosofico cui attende da circa tre anni.

ASPETTO DOTTRINALE E SOCIALE DELL'ENCICLICA "HUMANI GENERIS,,

[illegible] morte del loro spirito malato per morire poi asfissiati, fuori di un mondo di cui non sentono più di far parte.

Comune il carattere antintellettualistico di questa filosofia che da Kant a Jacobi, Schleiermacher, Schopenauer, James, Bergson fecero il processo alla ragione. La Chiesa oppone ancora alle moderne filosofie il tomismo che, nato dal connubio della speculazione greca con il genio latino, fatto di equilibrio alla luce di Dio, e l'occhio vigile del magistero, servì ad esprimere con esattezza le verità rivelate, mostrandone la base razionale e l'armonia con i tesori che la natura ad ora ad ora disvela all'uomo. Questa filosofia non è sorpassata, come alcuni studiosi denunciati dall'Enciclica pontificia hanno osato affermare; essa è viva ed operante e tanto più viva nel fluttuare di dottrine che hanno [illegible] bagliore di una primavera.

La filosofia tomista non rappresenta tuttavia le colonne d'Ercole del pensiero; essa può svilupparsi e rinnovarsi a condizione però che [illegible] i fondamentali che la fecero ancella della teologia.

Il Cristianesimo perfezionò le [illegible] nomo la vita misteriosa di Dio [illegible] la natura [illegible] Creatura beata e poi redenta essa ha un corpo, essa ha un'anima, essa ha una ragione, essa ha dei sensi: i piedi sono puntati sulla terra, ma gli occhi guardano al cielo. Ogni elemento di questo essere investito dalla divina redenzione non può essere ne ignorato ne umiliato.

E' più di un secolo che una filosofia laica innalzava un altare alla dea ragione, quasi che la vita fosse [illegible] potenza [illegible] e tutte le altre facoltà dell'uomo. Ma [illegible] avvenne nei confronti di tiranni che la Chiesa affrontò nel fulgore della gloria e poi, rovesciati dalla furia degli eventi, raccolse e sollevò dall'abiezione, così il Magistero Ecclesiastico, che [illegible] contro la tirannia del pensiero, [illegible] levare la ragione dall'abiezione a cui [illegible] moderne filosofie ammalate di relativismo e di soggettivismo.

Tendenze che si muovono dietro quelle orme, affiorarono nel terreno [illegible] Il [illegible] sistemi con [illegible] sunte precisazioni di una falsa scienza passò alla filosofia, alla teologia, alla Sacra Scrittura avvendo alcuni teologi ed esegeti [illegible] cattolicesimo ad un relativismo filosofico [illegible] ragione il potere di conseguire, mediante le proprie forze la conoscenza dell'esistenza di Dio, con [illegible] soltanto per le vie della fede. Questo contro esplicita definizione del Concilio Vaticano.

Alla fede si credè di dover ricorrere e non alla ragione, per quei motivi di credibilità tra i quali vi è il miracolo, dichiarando illusori quei motivi razionali che sono il presupposto di quella ragionevole adesione alla dottrina rivelata da Gesù Cristo. Se inscritto in un relativismo filosofico sta l'atteggiamento dei novatori di fronte ai presupposti della fede, più radicale il loro relativismo in materia di dogma. Accettata in pieno la dottrina bergsoniana dell'evoluzione creatrice dal concetto tradizionale di un progresso legato a ciò che consiste nell'esplicazione di verità implicite e di una sempre migliore formulazione di verità conosciute, si passò ad assoggettare il dogma alle comuni leggi dell'evoluzione storica dichiarandolo così mutevole anche nel contenuto.

Negata quindi la distinzione fra l'ordine naturale e soprannaturale, concepito quest'ultimo come un istanza della natura; caduta ogni distinzione tra stato di natura puro e stato di grazia, il tutto poi si è preteso di documentare con un ritorno agli antichi Padri della Chiesa senza tener conto dell'elaborazione avvenuta sotto la guida del Magistero Ecclesiastico. Posizione intenibile che portò alcuni a negare financo la presenza reale nel Santissimo Sacramento, riducendo l'Eucaristia ad un puro simbolismo, ad un ricordo attraverso il quale Gesù Cristo si farebbe presente nel credente. I testi scritturali son piegati poi a queste dottrine con un criterio vagante di interpretazione al fine di far servire quelle testimonianze alle loro idee. Dall'enciclica «Afflante spiritu» sullo studio della Sacra Scrittura nella quale Pio XII riconosceva la necessità di ricerche filologiche e critiche, trassero i fautori della teologia nuova il pretesto per abbandonarsi ad una esegesi spregiudicata dei libri sacri, qual'è quella di cui si fanno oggetto le opere di letteratura; e quei libri furono come una tragedia di Eschilo e un'egloga di Virgilio scomposti da un apparato critico che ne sommerse il valore storico e il senso letterale.

Mentre i discordanti sistemi filosofici nel corso di questi ultimi secoli congiuravano a distrarre gli occhi da Dio, assimilato spesso ad una realtà fluttuante in preda ad una ragione autonoma o ad una emotività disordinata, l'uomo volgeva lo sguardo [illegible] su questo mondo esterno, attratto da conquiste nel campo scientifico che hanno effettivamente segnato il tramonto di molte idee che [illegible] dominanti per molti secoli.

Un grande scienziato di chimica [illegible] al Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, intrattenendomi recentemente sui problemi concernenti la sua disciplina, mi confessava quasi sgomento: «[illegible] il momento [illegible] lo spettacolo di questo ultimo secolo che ha visto tanti [illegible] cadere in frantumi».

In effetti l'euforia di chi s'inebria del successo e non ripensa l'inesauribile ricchezza di questa natura [illegible] all'umanità, e tratto sovente a scambiare il sogno con la realtà, l'ipotesi con la conquista.

La Chiesa incoraggia la scienza ben sapendo quanta luce venga al suo credo dalle meraviglie della natura che è figlia di Dio; essa incoraggia il lavoro scientifico che [illegible] tesi, nel prospettare possibili soluzioni [illegible] a non ignorare quelle verità rivelate che lungi dall'essere un impedimento sono un aiuto per la ragione umana, riflettendo esse una luce che [illegible] Ma l'ipotesi [illegible] qualvolta essa contrasta con una verità rivelata, incontra naturalmente l'opposizione netta del Magistero Ecclesiastico.

La Chiesa, tuttavia, rispettosa [illegible] interviene con somma cautela quando il contrasto con la dottrina rivelata non è evidente.

Tra le ipotesi sui cui la coscienza moderna discute vi è l'evoluzionismo. Quando Darwin enunciò questa opinione, destò l'entusiasmo ed ebbe consensi e larga diffusione e in alcuni fomentò la speranza di poter spiegare il mondo con il mondo senza postulare un atto di creazione divina.

Pure la Chiesa nella presente Enciclica non condanna la teoria evoluzionista, se questa tenta di dar ragione dell'origine del corpo umano. Nè l'approva, nè la respinge: essa esige però che nel sostenerla non si oltrepassino i limiti della attendibilità scientifica. Essa insorge però contro l'evoluzionismo che vede tutto l'uomo come il prodotto di una specie inferiore, insorge contro il completo evoluzionismo cosmico che fantastica su una primitiva sostanza dell'universo dotata di una coscienza embrionale la quale evolvendosi raggiungerebbe la sua massima perfezione nell'uomo. Dottrine ed atteggiamenti che minacciano i presupposti di quella concezione cristiana di vita, che Biagio Pascal riassumeva nel fatto della caduta dell'uomo e della sua redenzione.

Sanno gli oppositori del credo cattolico che spenta la luce spirituale che illumina gli albori della vita umana, crolla il cristianesimo perchè l'origine dell'uomo è legata al suo destino e quindi alla consistenza di quelle norme che regolano l'azione umana. Dalla realtà del primo Adamo dipende il mistero del peccato originale.

Dalle teorie evoluzionistiche ancora come frutto avvelenato è nato il poligenismo che pretende di far derivare l'umanità da parecchi ceppi indipendenti. E ciò quando la scienza ha smentito il sogno di Haeckel che credette di vedere nell'evoluzione dell'embrione la ripetizione degli stadi attraverso ai quali l'uomo raggiunge la perfezione, dimenticando la tendenza fondamentale dell'uomo, le aspirazioni che testimoniano l'unità specifica del genere umano.

L'Enciclica denunzia il poligenismo cui la scienza non ha potuto dare alcun fondamento e lo condanna come dottrina che, mirando a sovvertire il racconto biblico sull'origine dell'uomo, chiude gli occhi nostri a quella luce divina portata da Gesù Cristo che aprì nuovi e meravigliosi orizzonti al di là di questa notte caliginosa sorta dal peccato.

Ma dal giorno che al mondo sorse il messaggio di Dio ed il fulgore della sua luce ruppe quella notte caliginosa, le nuove [illegible] late colpe degli uomini, per le quali piangono [illegible] gli aberrazioni dei padri, ed il disseminarsi di dottrine che [illegible] dell'ansia [illegible] il tumulto di passioni disordinate hanno ancora [illegible] paurosamente le vie della storia.

La Chiesa [illegible] fu affidato quel divino messaggio per custodirlo integro, per diffonderlo ed interpretarlo rimase [illegible] al suo mandato [illegible] il travaglio di tutte le età [illegible] vittoriosa tra la furia degli eventi e le insidie della [illegible] resistette alle eresie che ondeggiarono tra un rigorismo inumano ed antistorico che avrebbe intristita la vita ed il [illegible] a dissolvere la fede [illegible] vittoriosa sulle ribellioni e gli scismi, emersa dal flutto delle cose, dalle intemperie degli anni, combatte ora le sue nuove battaglie contro i pavidi, gli indifferenti ma più ancora contro gli eserciti avviati all'apostasia, contro i negatori di Dio.

Sempre divina per la luce del suo [illegible] sempre divina e umana verso chi s'incammina con fatica sui sentieri di questa vita terrena, il cui nome è fragilità.

Ed in questa Enciclica «Humani Generis», divina ed umana risuona la parola del Pontefice, [illegible] studioso [illegible] i tesori dello spirito di Dio apportò la forza e il lume della sua lunga esperienza acquistata nelle alte cariche della gerarchia, dove conobbe in questo ultimo cinquantennio innumerevoli errori e strazianti dolori che [illegible] tormentarono l'umanità: parola divina per la sua inflessibile aderenza alla Scrittura ed alla Tradizione; parola divina ed umana ove vibra tanta luce ma anche tanto amore.

Alla benevola e paterna esortazione che denuncia le insidie del compromesso s'intreccia solenne la denuncia di questa spaventosa guerra di religione, combattuta nell'ora in cui viviamo; guerra di chi crede, gli occhi fissi a quella fiaccola che indicò e rischiarò il sentiero della civiltà ed il cammino d'Italia, e di chi negando congiura a condurre i popoli alla rivolta e alla disperazione.

Io penso, nel concludere, a questo nobile Piemonte che in nome di Dio visse la passione d'Italia, per la luce dei suoi pensatori, per la saggezza dei suoi politici, per le virtù dei suoi santi, per le spirituali risorse del suo popolo. Questo nobile Piemonte è ancora con Dio, è ancora con la Chiesa e guarda fiducioso l'avvenire.

Ma mi ritorna alla mente come monito che qui a Torino alla fine del secolo scorso fu folgorato dalla follia Federico Nietzsche, che in una delle vostre strade proclamava essere lui l'Iddio che combatteva. Fu qui a Torino che crollò la ragione di Nietzsche, il quale entrando per sempre nell'ombra del pensiero spento fu la tragica vittima di quell'insana impresa che vuole ricostruire il mondo sulla morte di Dio.

Pietro Barbieri

Salvatore Li Rosi: «I Monelli» (Legno)

ASTROLABIO

SPERANZA

[illegible] dire di aver avuto torto anche se sconfitti, mentre il comunista battuto, se vuol rimanere nella dialettica, dovrà [illegible] al peccato, ma fa parte della speranza, [illegible] tezza che l'ultima parola è dell'Essere, dell'Amore, della Bontà, della Verità [illegible] speranza. Non si può infatti educare alla speranza senza mostrare che cosa vuol dire disfatta e senza la certezza della vittoria. Dio può essere un Dio crocifisso, ma non un Dio disfatto (vittoria e gloria), non si può avere una specie di romanticismo o di pessimismo: la crocifissione deve essere [illegible] la supervalutazione della disfatta e la [illegible] tivo e del trionfo definitivo. (G. C. de Ménasce, *Fede, Speranza e Carità*, in *Studium*, aprile).

Un'interpretazione della Speranza che tutta permeata di Fede, sembra [illegible] senso, e riconoscano una dignità dell'umano, una — di [illegible] riorità dell'uomo. Il Leopardi della «Ginestra» ci additerebbe forse le sue formiche [illegible] il Pascoli [illegible] sione con tanta seduzione umana ecc. Ma, nell'interrogativo già posto con finezza teologica dai poeti, sono implicite tutte le risposte del de Ménasce e tante altre risposte, che sollevando l'uomo da più recenti ma non più gravi angosce, comprendono una molto diversa ragione dell'esistenza che per noi non s'accencia come forma vuota di contenuto nè si difesa tepida, autonoma, ostile come entità fantasmatica portatrice di spirito diverso dall'umano. Quando, tra mille volti [illegible] secoli, si potrà far la storia dell'Ottocento, si vedrà quanto fossero ingiuste le accuse di un Sismondi, e quelle più recenti di chi interpreta lo scarso odio degli Italiani in guerra (e dei cattolici sempre) come una depauperazione [illegible]

GARIBALDINI

Le passeggiate eccitano immensamente i ragazzi specie se abituati al[illegible] non fanno le domande che [illegible] ciò che per noi è essenziale, non si fermano sui particolari che per noi sono importanti. Le loro osservazioni sono il più delle volte superficiali, opposte, confuse, divergenti, slegate. La loro curiosità è attirata dagli oggetti più impensati e diversi: una macchina fuori serie attira più delle colonne [illegible] un semaforo interessa più dell'arco di Costantino. (M. L. Bigiaretti, *I Garibaldini e il Colosseo*, in *Tecnica dell'insegnare*, aprile).

Il candore della signora [illegible] Bigiaretti! [illegible] registro [illegible] bero esser taciuti: n. d. R.), classe I elementare, di cui, senza mutare una virgola, riporta il pezzo finale [illegible] Colosseo e questi garibaldini presero [illegible] dentro a certi buchi nel Colosseo per farli prendere ai barbari. Nel [illegible] sero): «i ragazzi si distraggono, si svitano le loro osservazioni e mutano continuamente il loro centro di interesse; c'è il rischio di creare un caos nella loro mente».

C'è, c'è il rischio: specialmente se si lascia spiegar tutto a un custode e non si prepara, almeno in precisione [illegible] ne, se dalle parole citate non traspare [illegible] manifesta un amoroso spirito d'osservazione che si tradurrà poi in autentica pedagogia, come dire, tutte le strade conducono a Roma, anche le più lunghe. Invece vorremmo tirare le [illegible]

Il disegno sarebbe opera di B. C., alunno di classe terza, [illegible] p. d. C. — Sulla guida di Roma abbiamo letto che il Colosseo è alto m. 57 e di circonferenza [illegible] Le pietre che sono usate dai Romani sono quelle bianche di travertino. Questo è un arco romano. Noi abbiamo camminato come i Romani camminavano sotto gli archi — Questo invece è un arco gotico del Medio Evo». Lettera [illegible] perchè l'una delle due [illegible] gli appunti non sono di un bambino di terza (che dovrà essere rapportata a quella quinta?), ed [illegible] roso credere, o non può trattarsi di un bambino «notoriamente mediocre».

Tele Meo

L'ORIENTAMENTO

psicosomatico della medicina odierna

« Medicina psicosomatica » è una espressione relativamente recente, pur indicando una prassi medica che si perde nei secoli. Non si tratta di una nuova « specialità », ma di una concezione teorico-pratica valevole per tutti i campi della medicina e della chirurgia.

Psicosomatico non vuol dire meno esatto studio del soma, ma più attento e profondo studio della psiche.

Mente e corpo costituiscono un'unità indivisibile; le loro funzioni si sovrappongono vicendevolmente, i loro limiti [illegible] si possono tracciare nettamente: concetti fondamentali di cui ogni medico intelligente è sempre stato convinto.

Come scienza, la medicina psicosomatica cerca di stabilire con esattezza le modalità dei rapporti tra le emozioni e le funzioni organiche, le relazioni tra i disturbi [illegible]: essa si fonda sulla moderna fisiologia sperimentale e sulle scoperte della psicoanalisi [illegible] cioè prevalentemente [illegible]

[illegible] sempre ammesso che [illegible] ha intimi rapporti con [illegible] riguardante strutturale [illegible] ha condotto una separazione [illegible] dalla psiche la [illegible] turbo esclusivo degli [illegible] sino fisiologico [illegible]

[illegible] somaticamente l'asma [illegible] -tonie neurovegetative [illegible] chirurgia.

●

[illegible] tempo che i medici tutti si [illegible] condurre l'esame del loro [illegible] isteri, i funzionali ») secondo tre fondamentali punti di vista:

1) studio accurato della personalità del paziente, dei suoi tratti caratteriali, [illegible] psicologici congeniti e acquisiti;

2) precisazione etiologica del disturbo attuale (è un germe patogeno, un allergene, una discrasia, etc. oppure un turbamento psichico, un'alterazione dell'equilibrio emotivo?);

3) precisazione delle modalità reattive, fisiche e psichiche, al disturbo in questione.

E' evidente che tale impostazione teorico-pratica ci obbliga ad abbandonare la nota, vecchia tradizione, secondo la quale la malattia deve essere o organica o funzionale; ed effettivamente si ha l'impressione che proprio questo stia accadendo nel mondo medico odierno. Non dobbiamo più domandarci, di fronte al nostro paziente, se si tratti di un ammalato organico, « vero », o funzionale, « falso », ma dobbiamo precisare i suoi disturbi fisici e quelli psicologici e sopratutto, poi dobbiamo esaminare in qual rapporto essi si trovino, in quell'individuo, in quella epoca.

Finora, invece — sopratutto tra i generici — il substrato, il fatto, il comportamento psichico è sempre restato l'ultima preoccupazione; il paziente viene prima sottoposto a tutte le ricerche fisiche, a tutti gli esami di laboratorio possibili e immaginabili; si accumula una serie di reperti negativi, si parla allora e solo allora, di disturbo funzionale o psicogeno: il paziente continua a soffrire. Ma, come da noi spesso capita, il medico informato a un rigido indirizzo organicista non si dà per vinto, sopratutto se i disturbi assumono un andamento cronico: il paziente fa una collezione di documenti, risultato di decine e decine di ricerche, di analisi, spesso tanto inutili quanto dispendiose, viene sottoposto ai più vari metodi di trattamento, non esclusi, anzi in primis, quelli chirurgici, col solo risultato che il suo legame neurotico alla malattia diviene sempre più forte: è questo il pericolo del procedimento diagnostico e terapeutico — per esclusione, per aut-aut. Evidentemente la semplice esclusione delle malattie non serve a nulla: per far opera positiva e giovevole dobbiamo servirci di altri criteri.

Le neurosi e le malattie psicosomatiche hanno delle caratteristiche, delle peculiarità spiccatissime, che costituiscono tanti singoli problemi, diversi l'uno dall'altro, da individuarsi con lo accurato studio della personalità e delle reazioni emotive del soggetto in esame.

E' di somma importanza esaminare lo *sfondo psicopatologico nei precedenti familiari*, per sapere se tra i parenti vi siano stati soggetti neurotici o psicosomatopatici che dimostrino l'eredità o meno dei dati caratterologici che rendono sensibile il paziente alle più sfumate oscillazioni dell'equilibrio emotivo. Dobbiamo determinare se *vi siano già stati disturbi nell'età infantile*, perchè una malattia neurotica o psicosomatica ha in genere le sue radici proprio in quell'età; tali germi originari possono celarsi a lungo nella storia della vita dell'individuo e ad un certo momento sbucar fuori, improvvisi o lentamente, non appena si dia un'occasione favorevole. E' inoltre da ricercarsi accuratamente un eventuale *rapporto cronologico tra l'insorgenza della malattia e un qualunque avvenimento emotivo disturbatore*: debbono essere minuziosamente *analizzati i dati del carattere* [illegible] una penetrazione in profondità con una sezione non solo trasversale ma anche longitudinale [illegible] nando il più completamente possibile il complesso del lavoro, quello sociale [illegible]

Se le nostre ricerche [illegible] di tali direttive psicologiche, non sarà impossibile arrivare ad una diagnosi [illegible] *clinica* [illegible]

[illegible] impostazione diagnostica [illegible] pazienza ed abilità da parte del medico, ma sempre più acuta [illegible] in cui i pazienti neurotici e psicosomatici sono effettivamente aumentati [illegible]

[illegible]

[illegible] stato lontano dalla [illegible] falla pacata [illegible] Kant [illegible] a causa [illegible] stretto e schiacciato, ci lascia ben poco spazio ai movimenti del cuore e dei polmoni, io ha una naturale predisposizione all'ipocondria che negli ultimi anni è arrivata fino al tedio della vita. Ma l'aver riflettuto [illegible] nica e non si può [illegible] ridotto ben presto [illegible] affatto ad essa [illegible] oppressione nel petto [illegible] regna tranquillità [illegible] Questo senso di angustia e di soffocamento mi è sempre restato, poichè la [illegible] causa sta nella mia costituzione fisica. Ma circa il suo influsso sui miei pensieri ed azioni, io ne sono divenuto padrone, allontanando l'attenzione da queste sensazioni, come se non mi riguardassero affatto ».

Bruno Callieri

Felice Ludovisi – « Cavalli » (di Ludovisi è anche « Il Gallo » apparso sul n. 22 di *Idea* senza didascalia)

VERDI E WAGNER

[illegible] popolo tedesco [illegible] Wagner [illegible] Opera [illegible]

[illegible] razionale e riflessa.

[illegible] fresca vitalità della musica [illegible]

Certamente [illegible] melodramma Verdiano e quello di Wagner, benchè sorti [illegible] procedenti quasi [illegible] hanno diversità [illegible] e diversità di metodo, di forma di espressione [illegible] Ma tutto [illegible] sufficiente a porre un confronto e tanto meno a stabilire una preferenza. Se c'è un problema del melodramma tra Verdi e Wagner esso [illegible] le costumanze e gli istinti di due popoli diversi, e neppure riguarda le concezioni artistiche dei due massimi. Il problema, infatti, non può essere risolto semplicemente nei termini dettati da Wagner, dalla pura contrapposizione antitetica delle due concezioni. La soluzione del problema va invece cercata soltanto nella probabilità di resistenza, nella potenza e nell'efficacia teatrale di una musica o dell'altra.

Abbiamo avuto occasione di dire altre volte che il teatro musicale è una forma d'arte che vive di un equilibrio instabile, appunto perchè sintesi di espressioni artistiche diverse che, per una qualche forma di inerzia, tendono ad affermare ciascuna la propria autonomia. Le varie riforme del teatro musicale sono state per lo più dettate non dalla necessità di affermare un principio, ma dalla necessità di trovare, a questo principio, una soluzione concreta. Si pensava che alla formula più idonea per poter raggiungere a priori la più stretta unione e sintesi dell'azione scenica e della musica. I musicisti sentirono tuttavia istintivamente la incompatibilità di questi elementi, ed a dispetto delle apparenze hanno sempre cercato di mantenere, più o meno, l'indipendenza della musica.

Ecco perchè il teatro musicale, così concepito, non offre di per sè una vera soluzione, poichè questa, se è possibile, dovrebbe essere cercata piuttosto nella musica stessa e nelle sue possibilità di espressione drammatica.

Wagner, invece, malgrado le sue prodigiose doti naturali di musicista, volle essere sempre e prima di tutto un drammaturgo [illegible] presto, però, si trovò di fronte alla difficoltà dei soggetti, che gli si rivelarono non tutti ugualmente adatti all'immaginazione [illegible] voleata [illegible] di equilibrio e di universalità, apparì evidente che fu la musica a possedere [illegible] Le preoccupazioni formali hanno avuto così un [illegible] nella musica di Wagner che assume talvolta sembianze così [illegible] da far ritenere [illegible] l'assunzione di essa [illegible]

Si può dire dunque che in Wagner è il dramma che cerca la sua espressione musicale mentre in Verdi è la musica che cerca e raggiunge la sua espressione drammatica. Verdi non ha [illegible] stretta [illegible] teatrale, eccessive preoccupazioni formali, e scrive sempre con una forza viva, ricca di impeto e di sentimento. La sua musica perciò procede sbrigliata e vigorosa, tesa sul filo di una [illegible] sempre impetuosa ed obbediente ad un preciso pensiero e ad un sentimento ben definito. La filosofia di Verdi è la sua [illegible] nella quale egli raccoglie la poesia del popolo nelle sue più vive manifestazioni ed al popolo stesso la restituisce col fascino del canto e della melodia.

Oggi che la musica tende a divenire ogni giorno più oggettiva, si guarda con un certo sospetto a questa melodia, ritenuta da più come una manifestazione elementare dell'espressione musicale e come un patrimonio peculiare degli Italiani, soltanto perchè essi hanno avuto il merito di darle un alto grado di perfezione, di pastosità e di grazia, di purezza e di duttilità. « Questi deliziosi tessitori di melodie — scrive ad esempio il Bertrand, Les Nationalités Musicales — dimenticavano che essi erano in scena, il dramma lirico non era altro che una raccolta di arie di bravura, un solfeggio con variazioni, e il teatro diventava concerto ».

La melodia è invece, nel teatro musicale, l'espressione fondamentale del dramma, per essa la musica acquista capacità di rappresentazione e può non soltanto esprimere la vita umana nei suoi valori fondamentali e assoluti, ma anche riprodurla nel cuore di ognuno. Perciò, se fosse possibile una filosofia della musica, la melodia troverebbe sicuramente posto tra le idee eterne per la sua capacità di dare agli uomini il sentimento plastico del Bene Supremo. E' la melodia, infatti che dà colore e rilievo ad ogni architettura musicale e rompe col suo dinamismo la barriera tra il tempo e la eternità.

Ecco perchè la melodia non può essere considerata patrimonio esclusivo di un popolo, ma è, per la sua pienezza di vita, la testimonianza più concreta di una civiltà e di un patrimonio spirituale.

E' comprensibile, quindi, che nella melodia si debba cercare il segreto della grandezza di Verdi e la ragione della sua immensa popolarità. Ed è questa stessa melodia che potrà risolvere dialetticamente il lungo dialogo tra Verdi e Wagner sulla natura del teatro musicale.

[illegible]

NOTA SU MALLARMÉ

(continuazione della 3ª pag.)

mento inedito del « réveil du Faune » che doveva concludere la prima stesura dell'egloga, pubblicato pochi mesi sono da Harry Charpentier nella rivista belga *Empreintes*:

Par les sables calmes faunes, avec des [fa]ces
Le doux hennissement des ouvres marines
Hérant sur la vague humide les marines.
Si mon jeune roseau parmi la fièvre plut,
Vous encore tritons illuminés salut
Des conques au quadrige effréné, de la [brume
Vainqueur et secouant les perles et [l'écume,
Prélude ruisselant plages, dauphins lever.
Je veux dans la clarté transparente [l'avoir
Une âme de cristal pur que jette la flûte
Et je fuis immortel, vainqueur en cette [lutte
les femmes qui pour charme ont aussi de [beaux pleurs.
N'est-ce-pas moi qui veux seul, sans que [les douleurs
Me forcent. Idéal limpide !
À la piscine
Des sources, ô l'horreur lustrale qui fa[scine
L'azur, je vais déjà tremper l'être furtif
Qui de leur glace va renaître, primitif !

Luigi Fiorentino

PREROGATIVA

DEI RE DI ROMA

(Continuazione della 1ª pag.).

interrotta dalla parentesi etrusca, l'imperio dei magistrati, che intendeva continuare e riprendere quello dei re indigeni, secondo Cicerone (*de leg.* III, 3, 8) si manifestava essenzialmente « praeeundo, iudicando, consulendo ». Il fatto stesso di essere il capo militare, eletto a vita dal popolo, con potere indistinto, ma estendentesi a quanto fosse giovevole alla salvezza dello Stato, conferiva al re una quantità di attribuzioni, indispensabilmente complementari di quelle strette militari, perchè egli doveva sacrificare agli Dei, e fissare i giorni fasti e nefasti per l'azione e quindi l'andamento del calendario, prescrivere i tributi straordinari per potere eseguire le imprese, ripartire il bottino e il terreno preso al nemico, curare la disciplina delle truppe e quindi esercitarvi la giustizia, proporre al popolo le alleanze, le dichiarazioni di guerra e la pace. E quando non si era in guerra, il re doveva essere il giudice supremo di tutti i delitti contro lo Stato, e l'arbitro massimo a cui i cittadini potevano far ricorso, ove non bastassero gli arbitri normali, scelti dai contendenti, per compiere l'opera di pacificazione. Naturalmente più la potenza e la grandezza dell'*oppidum* e dello Stato aumentavano, e più le imprese militari tenevano impegnato il re nell'azione, più era necessario che egli esercitasse i suoi poteri complessi anche per mezzo di incaricati in sottordine, di delegati, di assistenti. Di qui nacquero parzialmente le future magistrature, la cui necessità si fece sentire sempre meglio anche per le nuove esigenze, che lo sviluppo civile e culturale andavano imponendo alla popolazione.

Ma per questo passaggio fu di sostanziale importanza il dominio di Servio Tullio, il quale si inserì tra i due periodi di dominatori stranieri che precedono la repubblica, e che tende a creare una dinastia. Non è qui il caso di esaminare nel dettaglio le due tradizioni romana formata dall'annalistica ed etrusca nota per mezzo di al[illegible] dipinti di Vulci, e di testimonianze dei « Tyrrhenica » dell'imperatore Claudio, di Tacito e di Servio, da cui pare risultare che Servio Tullio, alla [illegible] di Etruschi venuti in [illegible] Tarquinio Prisco, aveva [illegible] liberatosi anche [illegible] Roma. Le fonti [illegible] epiteto di *Mastarna* [illegible] la deformazione etrusca del latino *magister*. Noi riteniamo che egli fosse un Latino, o Romano che [illegible] per il primo « magister populi », ossia dittatore a vita [illegible] po, effettuò per la ripresa etrusca di dominazione indigena a Roma. Così [illegible] viene chiarita la [illegible] la tradizione annalistica dimostra per lui attribuendogli tutte le più importanti innovazioni del secondo periodo regio, e considerandolo il fondatore di quei principî, donde trarrà vita il regime repubblicano. La tradizione de[illegible] pontifici, accolta dall'annalistica [illegible] riali di Servio Tullio [illegible] avrebbe lasciato uno schema per l'impianto del nuovo regime, e d'accordo [illegible] Accio, in Cicerone *pro Sestio* 58, 123., sostiene ch'egli « aveva prestabilito la libertà per i suoi concittadini » mentre secondo Livio (I, 48) egli aveva avuto in animo di dimettersi perchè il potere non fosse di uno solo.

●

Certo noi siamo ormai in grado di dimostrare tutta l'importanza che Servio Tullio ebbe per l'evolversi delle istituzioni e della vita sociale in Roma, perchè fu lui l'ideatore di quei sistemi, atti a render normale e pacifica la vita cittadina, che la tradizione pontificale, per farli anche più santi, aveva fatto risalire a Romolo: la creazione delle tre tribù, che oltre a servire come quadri per la leva e per la scelta dei senatori, metteva tutte le parti della popolazione, della città e del territorio, alla pari, così come alle curie, suddivisioni delle tribù, partecipavano non meno i plebei che i patrizi.

Luigi Pareti

Direttore responsabile Pietro Barbera
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 699 Tribunale di Roma

RICORDO DEL MAESTRO

Quando l'altro giorno, e fu domenica 10, ci trovammo nell'aula dell'Istituto di Storia dell'Arte, alla Città Universitaria, davanti alla sobria ed elegante lapide che ci ricordava nel decimo anniversario della morte la figura di Adolfo Venturi, non soltanto col delicato profilo, nel medaglione modellato dal Romagnoli, ma con parole giustamente memori dei suoi alti meriti di maestro, qualcosa del lontano tempo della nostra giovinezza rinasceva: ma i ricordi, come rondini peregrine, non osavano penetrare in quell'ambiente tanto diverso, così spoglio e nitido, dove pure l'eredità anche materialmente efficace della lunga fatica del grande storico dell'arte rivive e si sviluppa.

Altra cosa era, nell'antico palazzo della « Sapienza » lassù, nelle stanze oltre il cortile del Borromini, quel pittoresco ambiente della scuola di storia dell'arte, sempre troppo affollata e un poco in disordine, dove giungeva Adolfo Venturi qualche minuto prima della lezione, con l'aria d'un direttore d'orchestra che stia per abbassare la bacchetta sul leggio: i vetrini da proiezione affidati alle nostre cure erano come schede di appunti, per lui che già aveva architettato la sua lezione secondo uno sviluppo attento e geniale. Col prezioso fardello dei vetrini ci si precipitava in quell'esiguo sgabuzzino dove tanti prima di noi avevano fatto la nostra esperienza di assistenti: e si tendeva l'orecchio a quel colpo secco che il Maestro picchiava sulla cattedra, con l'anello, per far scattare al punto giusto la nuova immagine.

Nell'aula piena zeppa saliva, via via, un profumo conturbante, dal gruppo delle signore eleganti che frequentavano compunte le lezioni, e tutto aveva l'aria d'un rituale. Oltre le finestre spalancate, alla fine, si vedevano occhieggiare i gerani rossi da quelle case antiche che poi cedettero il passo al « Corso del Rinascimento » » e, a quel richiamo, si scendeva giù, talvolta, in una certa rustica osteria memore di celebri « bagnature » di matricola: fiammeggiava l'ultimo sole sulla guglia di Piazza Navona e nel grande spazio armonioso aleggiavano per noi le parole del Maestro che ci avevano aperto ancora una prospettiva sul mondo del nostro desiderio: erano i disegni di Leonardo per la « Battaglia d'Anghiari » o gli studi del Correggio per le cupole di Parma: tutto era ricco di problemi, sui quali, fino a sera si continuava a discutere.

Ma dove Adolfo Venturi ci si rivelava ancora più intimo e personale era nella casa di via Fabio Massimo, dove s'era ammessi liberamente, senza preoccupazioni di gerarchia di valori: il laureando si trovava a tu per tu con l'antico allievo, ormai docente universitario, e la timida scolara si rinfrancava, stimolata nella conversazione di qualche studioso straniero che parlava di miracolose raccolte artistiche, di capolavori ancora sconosciuti.

Il Maestro sorrideva e i suoi grandi occhi chiari, aumentati a dismisura dalle grosse lenti si posavano dolcemente interrogativi sul nostro volto assetato di conoscenza: le belle librerie di antico legno erano stipate, attorno a lui, di volumi e di fotografie: ciascuno di noi, nel vivo della discussione, poteva aprirle e raccogliere le prove grafiche della propria intuizione o riceverne ammonimento. Nume tutelare del luogo era un gatto d'angora, candido e silenzioso, che s'annunciava col discreto trillare del campanello che aveva al collo; poi finiva col servire da splendido posacarte in cima ad una delle molte piramidi di fotografie che sorgevano, pericolanti, dal tappeto.

Quelle ore che il Maestro ci conduceva nella sua casa accogliente, nelle parentesi del suo lavoro, credo restino indimenticabili per chiunque le abbia trascorse, nella invitante calma della sera, in quella dolce, indulgente atmosfera, che si creava sempre attorno ad Adolfo Venturi.

Questo formidabile lavoratore, la cui figura si staglia sicura e ferma contro la mole della vasta e profonda fatica compiuta, non ci ha dato soltanto la sua monumentale « Storia dell'Arte italiana » che è il vasto e coraggioso panorama della nostra storia artistica e gli innumerevoli volumi monografici sui maggiori artisti nostri, come Raffaello e Correggio, ma ci ha soprattutto insegnato con l'esempio e col calore della parola una grande cosa: l'entusiasmo. Accanto a lui e dopo di lui la storia dell'arte, la critica e l'estetica hanno dissodato sistematicamente un vastissimo terreno sicchè oggi la nostra materia d'insegnamento possiede strumenti acuti e scaltriti e si trova di fronte ad un materiale critico spesso di primissimo ordine; ma quel « sacro fuoco » che ha condotto Adolfo Venturi fino ai tardi anni quasi a non accorgersi del tempo che passava perchè l'ardore della ricerca era in lui sempre più forte e perentorio dell'umana stanchezza, è stato il suo « credo » di studioso che l'ha portato ben lontano dalle premesse dei primi anni, quando occuparsi di storia dell'arte significava passare per dilettante e suscitare il sorridente compatimento degli scienziati. Instauratore, in Italia, di una gloriosa scuola alla quale gran parte dei maggiori critici si vanta d'aver appartenuto, egli è stato davvero un « pioniere » uno di quegli uomini quasi leggendari, dello stampo d'un Pigorini, d'un Paolo Orsi che, in campi diversi, ebbero come lui radicata fede nella giustezza del proprio cammino.

Per chi è venuto dopo e si è educato con più addottrinata specializzazione, affinando la problematica della scienza e dell'arte e via via sfrondando l'impetuosa fioritura di ricerche degli inevitabili eppur commossi e sinceri accenti post-romantici, per chi ha potuto e può esercitare il proprio ingegno critico nella dialettica delle questioni teoriche, non è difficile cosa, talvolta, guardare al vasto lavoro del Maestro con occhio smaliziato, notandone le provvisorie impalcature: ma ciascuno, nella propria coscienza, si trova a dover riconoscere l'importanza d'un simile sforzo, così come volentieri ritorna alle pagine del Cavalcaselle, del Morelli, del Lanzi.

Ciò che in lui era davvero inimitabile, la viva partecipazione alla scoperta e alla rievocazione dell'opera d'arte, ciò che ci ha dato le tante e così perspicaci identificazioni e attribuzioni, assumeva di fronte ai giovani un valore singolarissimo di magistero.

In uno di quei viaggi d'istruzione che si effettuavano a fine d'anno e ai quali partecipavano gli iscritti a quella « scuola di perfezionamento » che, istituita da Lui, fu una vera palestra (e che continua ad esserlo per opera di chi ne eredità la geniale struttura) lo ricordo in tenuta da viaggio, col berretto da turista, a capo di tutti noi giovani, allora, davvero, sempre il più pronto e istancabile: quell'anno si visitavano le Marche perchè il corso s'era svolto attorno alla personalità di Francesco di Giorgio Martini, uno degli artisti del Rinascimento a cui Adolfo Venturi ha dedicato particolari cure e indagini, traendolo fuori dalla ristretta cerchia degli architetti militari e delineandone con acume la figura complessa e geniale. Il gruppetto, tra cui primeggiavano varie giovani storiche dell'arte (più tardi ben note nei nostri studi) seguiva il maestro con maggiore o minore prontezza a seconda del caldo, che, per la verità era afoso. Ma lui, era indomabile: ci aspettava impaziente sul portale d'una chiesa, all'ombra d'un portone cinquecentesco: e spesso un certo ghigno delle labbra che gli faceva sollevare il pizzo bianco, nervosamente, valeva per noi assai più d'un rimprovero.

Ma questi viaggi che in noi lasciavano un'ora profonda e che spesso servivano a scoprire, attraverso tante opere d'arte le nostre preferenze e a far nascere il gusto d'un primo lavoro personale, per lui, mentre erano un collaudo delle proprie idee e delle molte, continue scoperte presentate ai nostri occhi (nei quali egli cercava di cogliere l'impressione diretta e personale) d'altra parte, erano ben poco a paragone del suo viaggiare in lungo e in largo per

ADOLFO VENTURI

il mondo: da una galleria all'altra, da una città ad un minuscolo paese dove lo richiamavano un'architettura ignorata, una scultura, una pala d'altare da rivelare prima nella sua bella e classica rivista « l'Arte » poi nei volumi della sua « Storia ».

Le parole così giuste e penetranti che Pietro Toesca pronunciò nel rievocare la figura di Adolfo Venturi in occasione del decimo anniversario della sua scomparsa ci riportarono di colpo a quella che fu l'ultima lezione di lui che, tuttavia, vegeto e forte avrebbe potuto certo continuare ancora quell'insegnamento che egli per primo, tra noi, aveva fondato e portato a dignità universitaria.

Rivedemmo l'aula grande della « Sapienza » piena fino all'inverosimile e laggiù, nel buio, contro lo schermo luminoso delle proiezioni dove s'accampava la Sibilla Delfica di Michelangelo, la figura del maestro vestito di nero, alta, nobilissima, nel volto pallido dalla commozione illuminato dal riflesso del lume da tavolo. La sua voce era più ferma e timbrata del solito: egli era in piedi e, nel silenzio assoluto, sembrava che parlasse a tutti coloro che dal suo insegnamento e dalla sua opera avevano tratto incitamento e conforto nello studio dell'arte.

Per chi allora lo vide così, quella è l'immagine più vera di Adolfo Venturi.

Valerio Mariani

● Grande successo ha avuto a Marburg Lhan la proiezione di documentari italiani promossa dalla « Dante » locale. Una seconda programmazione dei cortometraggi è stata fatta su richiesta del pubblico.

● Una conferenza sulla letteratura italiana contemporanea è stata tenuta a Nizza dal prof. Giovanni Scattolini.

Raffaele Fabbri - Fiori

ANGIOLIERI E VILLON

Vi è un punto in cui questi due spiriti ardenti, ribelli, tanto diversi, umiliati e inumiliabili, beffardi di sè e del mondo si avvicinano profondamente, a distanza di secoli.

E' nella comunione disperata, anche quando ha tutto l'aspetto d'esser beata, fra l'uomo e il poeta. Essi vivono la propria liricità in una soggettività continua. Sulla strada, nelle bettole, fra le donne, nel gioco, il poeta sta con l'uomo, trascinato nel ludibrio, nella amarezza, nella voluttà, e quasi sempre pare che si rifiuti di vedere fuori del proprio dramma, le stelle che pure hanno un loro senso, il sole che ha una sua gioia immortale, le donne che hanno anch'esse una innegabile soavità, la terra che pure ha la sua tragedia, l'universo che sta con, e al disopra degli uomini, e continua i suoi miracoli al di là dell'umano.

Essi non amano di separarsi. Rimangono duramente connessi a una misteriosa estetica della infamia della loro vita e quando il loro canto sta per divenire accorato o troppo lirico, la risata e le beffe lo stroncano, come per negare qualsiasi possibilità di trasformare in luce le fiamme dei loro stessi ludibri.

Certo sarebbe impossibile tracciare un parallelo fra Angiolieri e Villon, attraverso la loro produzione poetica, ma è facile stabilire una loro identità fondamentale, e guardando la loro vita, negli aspetti salienti, e riferendosi allo spirito più intimo che dettò le loro poesie.

Indubbiamente Angiolieri è più sottile, più acuto e in un certo senso, più aristocratico.

Bisogna guardare ai due tempi e agli ambienti in cui essi vivono, alla Parigi misteriosa, caotica, piena di banditi, di avventurieri, di principi in lotta, di mendicanti, di « filles de joie » che nel quattrocento e per due secoli dopo ha due corti, quella del Re di Francia e quella dei Miracoli, e guardare invece all'Italia del secolo di Dante, ai poeti della corte d'amore, all'architettura leggiadra di Toscana medioevale, agli usi, ai costumi, alle battaglie di Firenze e di Siena.

Angiolieri ha tutti gli atteggiamenti d'una più alta civiltà dell'ambiente. Egli lancia anatemi, ride, irride, sghignazza, ma la forma non lo tradisce mai, e rimane sempre rifinito stilisticamente, con un gusto preciso, nel naturale rifluire di un'estetica a tratti melanconicamente gioiosa, a tratti piena d'una satira possente e spietata.

Villon invece ha in sè la piazza. Vi è nella sua lirica un che di canzone e di storia favolosa narrata sulla strada, in un modo ritmico, come se il poeta declamasse realmente solo fra straccioni, donne di malaffare, avventurieri, paltonieri, ladri, le sue poesie quasi cantabili, tessute di oscenità e di scherno per sè stesso.

Angiolieri nei suoi cento sonetti ha sempre presente sè stesso come offeso dagli eventi e dal destino, e parte con disperazione dal grido:

Ingenerato fui dal fitto duolo
e la mia balia fu malinconia...

In Villon invece tutte le amare constatazioni della propria posizione di reietto, di suddito della corte dei Miracoli, sono travolte da una specie di sensibilità sessuale dell'animalità della folla. La stessa « ballata degli impiccati », che egli scrisse nella certezza di essere impiccato, mentre ha accenti di disperazione e di solennità, aleggiante una serenità da grandissimo poeta, conclude bruscamente con una risata amara e quasi lepida, come a ricordare a sè stesso che tutte le « filles de joie » avrebbero riso a vederlo pendere dalla forca, grottescamente.

In Angiolieri, più raffinato, l'ironia è più amara, la verità più scarna, lo sdegno più duro. Egli da buon toscano fazioso morde senza pietà la società del suo tempo, i suoi nemici ed amici, e lancia anatemi contro suo padre avaro, sua madre gretta, gli epuloni che lo tradiscono dopo aver gozzovigliato a sue spese, e le donne stesse che dopo averlo smunto lo respingono.

Ma quale potenza e quale impeto della sua fantasia nello sdegno che lo porta a maledire l'infinito, nel famoso sonetto:

« *Se io fossi fuoco arderei lo mondo* ».

Con questa mirabile potenza espressiva egli continua senza perdere mai il tono dell'altezza.

Sentite come con l'anima toscana del suo tempo parla d'amore. Vi aleggia tutta Siena piena di immaginose avventure, di conviti, di notti di festa, di amorose tenzoni.

Egli tanto seppe dire e fare con la sua amata:

« .... *che io salti sull'arbor dell'amore, e dalla sua mercè colsi quel fiore, che io tanto disiava d'odorare....*
.... *e le stelle del ciel non sono tante, quanti baci le diedi in un istante* ».

Sentite invece Villon con che senso popolaresco, stranamente favoloso parla dell'amore (Ballata doppia alle fanciulle di piacere:

« .... *Amate quanto vorrete,*
correte sempre a voluttà di feste,
meglio non troverete che il godere ».

La strofe si chiude col verso:

« *Felice è ben colui che non amò* ».

Villon ripete questo verso a termine di tutte le strofe della ballata in cui racconta peccati d'amore della mitologia e nella storia. Vi è un andare di canzone da Tavola Rotonda, da troviero giramondo, in una rapidità di fantastici episodi, di motivi piccanti, nel dondolarsi d'un ritmo popolaresco.

Villon parla a una civiltà, che veramente manca ancora di aristocrazia, in una città che comincia ad essere babelica, e nella quale la poesia sta su la strada nell'ambiente torbido, sensuale e tragico della corte dei Miracoli, si veste del linguaggio delle sgualdrine, del gergo dei ladri, e corre sulla bocca del popolo a dare un che di mitico agli odi e agli amori della suburra.

Ma in Villon vi è il sentimento della morte che manca in Angiolieri. Quel sentimento è sullo stesso piano d'una religiosità oscura e lievitata di mistico, che è nello spirito ingenuo del popolo. La Madonna e Gesù, ed altre immagini sacre vengono in momenti inattesi sulla bocca del poeta, con un che di dolce, di umiliante pietoso e di minaccioso per quanti lo perseguitano.

In Angiolieri vi è quell'avere « lo inferno in gran dispitto ». Egli non ha che il vino, le donne, il gioco, vuol passare da una bettola all'altra, da una donna all'altra, e non osa affacciarsi in un mondo più vasto che per maledirlo, o fargli sentire la sua satira e i suoi ghigni.

Nella lite poetica con Dante, la sua violenza irrompe come a significare tutto lo sdegno di chi pur caduto nel profondo, sente ancora le sue ali di aquila:

Dante Alighiero io t'ho da stangare
ch'io son lo pungiglione e tu lo bue ».

Dante non gli rispose più. La sua immensità era troppo serena perchè potesse polemizzare a lungo con l'Angiolieri. Ma in questi non cessa mai «la preoccupazione di piacere letterariamente ai poeti della corte d'amore, e per quanto egli con il suo cinismo e il suo senso materialistico dell'amore si distacchi enormemente da essi, ed anzi li contrasti, certe sue forme hanno la stessa preziosità raffinata di Folgore di San Gemignano, di Cavalcanti e di tutti i poeti del tempo. Certo più forte di essi egli li supera spesso e può ridersi dei loro contrasti artificiosi.

Villon, invece, trasandatissimo nelle forme, è solo preoccupato degli effetti fantastico-lirici delle immagini e dei fatti, e vuol parlare ad animi che pur traviati, non sono per tanto, meno semplici e tendenti al favoloso e al sensuale.

Espressioni originalissime di due civiltà tanto diverse, essi ne rappresentano vastamente alcuni caratteri peculiari inconfondibili, Angiolieri nella raffinatezza italica del secolo di Dante, sia pur beffarda, Villon nell'ingenuità di una società ancora in formazione, torbida, piena di musica esotica, di violenti contrasti sociali, di sensualità più calda e irrefrenabile. Essi si avvicinano soltanto, in quella simiglianza del loro spirito, per non poter porre serenamente con forza universale il poeta al di sopra dell'uomo.

Icilio Petrone

NOTIZIARIO

● *A Napoli*, alla Galleria della Biblioteca Sant'Orsola, si è inaugurata in questi giorni una mostra di incisioni di Bianchi Barriviera che ha suscitato vivo interesse: il ben noto pittore acquafortista, che è insegnante d'incisione all'Accademia di Belle Arti di Napoli e ne è anche il direttore, ha qui raccolto soprattutto le sue stampe più recenti, ponendole quasi a paragone con altre, di qualche tempo fa. Egli dimostra, nelle sue incisioni ultime, il pieno raggiungimento d'uno stile personale e sensibile che si volge al paesaggio con istintiva poeticità: la tecnica impeccabile del bulino rinuncia volentieri ai forti contrasti di macchine per tradursi nel più puro segno espressivo, sempre di grande efficacia.

● Ancora nel campo dell'incisione, è interessante segnalare una mostra di capolavori di quest'arte, organizzata *dal Gabinetto Nazionale delle Stampe e disegni di Roma*, in Palazzo Corsini, in occasione del prossimo trasferimento di questo importante organismo di cultura artistica nei locali della Farnesina in via della Lungara. Con questa mostra si riprende la bella tradizione delle periodiche esposizioni di stampe e disegni che un tempo richiamavano gli amatori e gli artisti, appunto, a Palazzo Corsini, esposizioni rimaste nella memoria di tutti come una felice iniziativa artistico-culturale.

● *A Palazzo Venezia*, per opportuna iniziativa delle Accademie straniere in Roma, si è inaugurata una mostra d'arte in cui figurano studi ed opere dei giovani pensionati e degli ospiti delle Accademie, Americana, Austriaca, Britannica, Francese, Spagnola e Svizzera: accanto a queste pitture, disegni e sculture vi si espongono anche altre opere di artisti romani a mostrare i cordiali rapporti che si stabiliscono, nell'ambiente romano, tra artisti stranieri e quelli che operano abitualmente a Roma.

NOVITÀ IN LIBRERIA

«OPERA OMNIA» DI ANTONIO ALIOTTA

Molto opportuna è stata l'idea di raccogliere la densa produzione filosofica dell'insigne Maestro dell'Università di Napoli. Caratteristica della Sua opera è di essere nata sempre da un intimo bisogno spirituale e non da vacue velleità di sistema: più che tendere a elucubrare compilati labirinti concettuali, essa è un colloquio e un confronto critico con le nuove direzioni del pensiero contemporaneo che l'Aliotta di volta in volta ha saputo esporre e vigilare con assoluta padronanza. Gli otto volumi finora pubblicati risultano in gran parte da Saggi apparsi originariamente sulla Rivista «Logos» di Napoli che l'Aliotta stesso ha fondata e che anche attualmente dirige: ma questi Saggi obbedivano sempre a una legge d'insieme, ad un piano di ricerca che tendeva a fare il punto sulla situazione della cultura filosofica che si veniva svolgendo nei vari paesi.

Il valore quindi primario di questa opera che abbraccia un quarantennio, ch'è forse la più continua e rigorosamente filosofica del pensiero italiano in questa prima metà del secolo, è nella chiarificazione che l'Aliotta viene di volta in volta operando dell'istanza teoretica come tale contro le ripetute cristallizzazioni delle scuole e soprattutto contro l'esasperazione a cui avevano portato anche fra noi il positivismo prima e l'idealismo poi. Dell'idealismo nostrano sopratutto l'Aliotta fu sempre risoluto avversario: ne mostrò fin da principio la vuotaggine presuntuosa, presentendo la rovina a cui avrebbe portato tanta gioventù studiosa e il pericolo che costituiva per la demoralizzazione della stessa coscienza nazionale. E' come educatore di coscienze e maestro di vita quindi che lo rivelano le sue Opere, come guida sicura per non incappare nelle panie dei sistemi: se si vuole obbiettare che anche l'Aliotta alla fine ha pur presentato il suo «Ismo» chiamando la sua filosofia «sperimentalismo», bisogna anche riconoscere ch'esso comporta un orientamento in netta antitesi con qualsiasi tecnica concettuale unilaterale e vuole precisamente raggiungere la convergenza e l'equilibrio dei principi isolati gonfiati dai vari sistemi.

Realismo ingenuo, idealismo assoluto, neokantismo, neoidealismo, positivismo, neocriticismo di Renouvier, contingentismo di Boutroux, pragmatismo, evoluzionismo, relativismo assoluto, filosofia dei valori, irrazionalismo, empiriocriticismo, esistenzialismo... sono messi a fuoco in base ad una accurata documentazione: la critica va seguita sistema per sistema se si vuole cogliere l'indirizzo costante dall'Aliotta. Egli, se ben ho compreso, vuol porsi in quel momento originario della riflessione filosofica in cui i problemi nascono come principi costitutivi della coscienza stessa e quindi solidali, non tanto di principi riflessi quanto del suo stesso intimo procedere.

L'Aliotta critica anzitutto il realismo ingenuo che ammette la corrispondenza diretta, univoca e unilaterale fra le qualità sensibili e la realtà del mondo: «L'errore del realismo afferma il Nostro, non sta nell'affermare la realtà di ciò che ci è dato dalla sensazione, ma nell'ammetterla in un senso che non è legittimo, cioè nel pretendere che il colore, la forma, la durezza, il sapore, l'odore dell'oggetto sussistano anche fuori della nostra esperienza e persistano anche quando nessuno ne ha le sensazioni» (III, p. 5). Si vuol mettere in rilievo la solidarietà fra oggetto e oggetto nel conoscere, in quanto nel conoscere non ci è dato nè può darsi un oggetto puro, ma è sempre un oggetto per il soggetto: «Ciò che ci è dato non è il puro oggetto, ma l'oggetto in rapporto alla nostra vita soggettiva. Il fatto ultimo, che è impossibile trascendere, è l'io che ha esperienza del mondo» (III, p. 6: corsivo dell'A.). Perciò bisogna concludere che di una realtà oggettiva separata dal soggetto che la conosce non ha senso parlare: «Tutto ciò che noi affermiamo si riferisce infatti (e può solo riferirsi) al mondo in relazione con la nostra esperienza: intorno a una supposta realtà degli oggetti in sè non sappiamo proprio nulla, e non abbiamo neppure il diritto di parlarne» (III, p. 53). L'Aliotta pertanto considera la sua teoria della conoscenza una forma di «relativismo» che a sua volta vuol essere mediatore fra l'antitesi di realismo e idealismo. Egli infatti protesta contro l'idealismo per il quale il mondo esiste solo nel mio pensiero: «Altro è dire infatti: gli oggetti esistono sempre in relazione con me (è questa la mia tesi), altro è affermare: gli oggetti esistono solo in me» (III, p. 53). Come l'errore di quel realismo è la pretesa assurda di ricavare lo io dal mondo oggettivo, così l'idealismo ha la pretesa non meno assurda di far nascere dall'io il mondo: io e mondo nel conoscere si pongono insieme l'un per l'altro e l'uno distinguendosi, non quindi derivandosi, dall'altro: il puro soggettivo non esiste, come non esiste il puro oggettivo.

E in un Saggio anteriore dichiarava espressamente che la nostra conoscenza, fin nella sfera infima del sentire attinge la realtà e non è allucinazione o illusoria parvenza: «Date quelle condizioni interne e esterne all'organismo psico-fisiologico, accadono realmente quei fatti che sono sentiti: ciò che la sensazione mi rivela è un momento reale della vita dell'universo. L'aspetto sensibile delle cose non è un'illusoria parvenza, ma è la realtà stessa come esiste in quel momento, in quell'insieme di rapporti che le danno quella particolare fisionomia» (*Evol.* p. 173). Da questo si deve concludere che l'opposizione fra apparenza e realtà è da intendere, non più nel senso di un mondo com'è dato a noi e di un mondo in sè, ma come differenza di grado: «Il cosidetto apparente è in ultima analisi un grado inferiore di realtà, considerato rispetto a un grado superiore. Quando ci siamo elevati a una sintesi più alta, questa per noi è la realtà, e le vedute unilaterali di prima si considerano come apparenze» (III, p. 8). Non c'è quindi un oggetto puro in sè, come neppure un soggetto puro in sè: «Reale è solo la loro correlazione, che è l'atto di esperienza (III, p. 54). Ma come l'io non è derivabile dal mondo, così neppure il mondo si risolve nell'io: l'io non può racchiudere in sè tutta la realtà e se in ogni oggetto c'è una parte che è dovuta al ripercuotersi della mia attività spirituale, non tutto ciò che accade in essi è il prodotto della mia azione: «Gli altri esseri, dichiara l'A., esistono anche quando io non li percepisco e non li penso con chiarezza, ma esistono sempre appunto in rapporto con me nel fondo oscuro della mia esperienza» (III, p. 55). Si ammette allora non solo la possibilità, ma la validità delle varie prospettive individuali in quanto ciascuna corrisponde a un particolare sistema di rapporti che effettivamente la genera e la definisce, ciò che vale non solo per i diversi individui ma anche per lo stesso individuo in condizioni diverse: «Tutte le mutevoli intuizioni degli individui son, dunque, nella loro diversità egualmente reali, come sono reali le varie prospettive con cui una stessa casa, p. es. si presenta a varie persone, secondo il punto di vista da cui si guarda» (III, p. 211): cfr. p. 236 ss).

Il principio della gnoseologia dell'Aliotta quindi richiama quel che oggi si chiama il «principio della situazione», il quale può contare fra i suoi non lontani antenati il principio dell'intuizione, della vita vissuta, della esperienza integrale, e così via. La Gestalttheorie e l'esistenzialismo e sotto certi aspetti lo stesso marxismo pongono esigenze analoghe di una condizionalità o causalità stretta che dir si voglia fra vita e pensiero: lo stesso Aristotele, e con lui S. Tommaso, aveva espresso un'esigenza non molto dissimile (se non mi inganno) quando avevano affermato che non si dà pensiero senza riferimento ad un fantasma, senza cioè la sua inserzione in un plesso rappresentativo-operativo che lo sostenga e gli conferisca precisamente significato sull'orizzonte spazio-temporale della vita umana. Dico che l'esigenza è similare e quindi l'Aliotta si distacca nettamente dall'idealismo e dall'empirismo assoluti (III, p. 75 ss): così come quel che si legge sull'esperienza come «pensiero concreto» (III, p. 82) potrebbe avere un sorprendente riscontro con la obliata teoria aristotelico-tomista della cogitativa.

Lo stesso termine che l'Aliotta usa di «sperimentalismo» per il suo sistema (IV, p. 278 ss) può considerare come suo glorioso antenato la «empeiria» di cui Aristotele disserta da pari suo alla fine dei Secondi analitici (B, 19) e all'inizio della Metafisica (A, 1): penso non debba dispiacere all'Aliotta l'accostamento. Resta la differenza (e nessuno meglio dello stesso A. è in grado di darne i termini precisi) che per Aristotele la conoscenza nella sua forma compiuta, e quindi anche la verità, fa capo al *concetto* ch'è l'apprensione unitaria di una struttura ch'è quel che è per sè stessa, e una volta afferrata nel suo nucleo centrale non può più mutare nella mia apprensione. Altrimenti se si danno per equivalenti tutte le situazioni del conoscere, restano perciò stesso giustificate tutte le apparenze come tali senza discriminazione alcuna, e allora ritorna lo spettro del panrelativismo del Protagora a cui precisamente si richiama tanta parte dell'empirismo assoluto e dell'idealismo assoluto (cfr. Spaventa, Gentile). Non credo pertanto che possa essere questo il senso del relativismo dell'Aliotta o l'ultimo punto di arrivo del suo pensiero.

Questo richiamo tacito o implicito al «momento metafisico» è innegabilmente presente nell'Opera matura: *Il sacrificio come significato del mondo*, dove egli affronta quel problema dei problemi, ch'è l'esistenza del male nel mondo, attorno al quale egli si è affaticato per tutta la sua vita di pensatore (IV, 289). Ha perfettamente ragione l'A. nel sostenere che il problema del male non ha senso per tutti quei sistemi di tipo spinoziano che affermano la necessità assoluta e non ammettono la finalità: nella soluzione intellettualista il male è necessario e non è passibile di redenzione. Il Cristianesimo invece afferma che il male, la malvagità, il dolore, la morte «testimoniano la nostra imperfezione» e che perciò sono passibili di redenzione (II, n. 5). A differenza dell'intellettualismo greco e del razionalismo moderno, il Cristianesimo non considera il male come necessità cosmica, ma lo riporta alla libertà dell'uomo a qualcosa quindi che «poteva non essere» e che anche una volta accaduto può tuttavia ancora essere vinto e fugato col il «sacrificio»: la volontà che è caduta, può ancora diventare principio di risollevamento con l'aiuto della grazia divina in Cristo (II, p. 13 ss). Quest'orientamento nel riconoscere la rivoluzione non puramente pragmatica di tutta la precedente concezione del mondo, operata dal Cristianesimo, porta l'Aliotta a difendere energicamente la libertà e personalità individuale e a condannare «tutte le concezioni filosofiche, secondo le quali i vari momenti storici si allineano sempre uguali e indifferenti in un divenire senza meta della natura e dello spirito... Non ha senso l'operare dove nulla è Dio, come dove tutto è Dio» (II, p. 110 s.).

Per l'Aliotta è la filosofia stessa che ci porta alla religione perchè «la filosofia, nella sua sintesi ideale, non ci dà la pienezza dell'essere... Non vogliamo soltanto concepire, vogliamo anche realizzare la concreta unità della vita. In ciò sta appunto il significato della religione. L'amore del prossimo e l'amore di Dio — conclude l'A. con accento quasi cateriniano — sono in fondo la medesima aspirazione verso questa armonia delle nostre esperienze vissute» (IV, p. 274 s.). Ed è precisamente questa aspirazione verso l'unità dell'azione stessa che costituisce il «postulato religioso dell'azione». La fede in una coscienza religiosa dalla quale scaturisce l'imperativo della unità e che ne garantisce la realizzazione. Si può negare astrattamente l'esistenza di un Dio, e molti lo han fatto a parole; ma agendo come uomini, perfino nel più semplice dei loro movimenti, in quanti ne postulano la riuscita, essi esprimevano in concreto la loro fede nella persistenza dell'ordine oggettivo e dell'invisibile Dio che la assicura» (II, p. 116). L'Aliotta passa poi a esporre la sua «logica del sacrificio» (II, p. 125 ss.) ch'è in fondo la teoria della stessa libertà che sia in Dio come nell'uomo vuol costituire l'essere e vincere il male.

Non meraviglia quindi che l'immortalità individuale venga asserita con inusitata forza come garanzia del compimento dei valori umani (cfr. II p. 158 s.). Così un'altra volta l'ottimismo vince la partita dell'esistenza.

- Nel recente volume *Pensatori tedeschi della fine dell'Ottocento*, l'A. ha

(Continua a pag. 6)

Cornelio Fabro

«BARABBA» DI EMERY BEKESSY

Emery Bekessy è un ungherese: è nato a Budapest nel 1887, è laureato in legge e scienze sociali e fa il giornalista. A vent'anni pubblicò il suo primo romanzo: «Verfluchte Liebe». Nel 1927 diede alle stampe un libro di economia che ebbe fama mondiale: «Panopticum der Inflation». Pubblicò poi una infinità di biografie di personaggi importanti, ed un altro notissimo volume: «Der grosse russische Kerker». Perseguitato dai nazisti riparò nel 1940 in America. Pochi anni dopo vi pubblicò «Barabbas, a Novel of the Time of Jesus». Il volume ottenne un successo strepitoso: nel 1946 il «Religious Book Club» gli assegnò il suo premio annuale. Oggi Mondadori l'offre al pubblico italiano, in pregevole edizione, accuratamente tradotto da Marcella Hannau, nella sua «Medusa». E ce lo presenta come un «romanzo originalissimo, straordinario, scritto con un fervore artistico assolutamente insolito, con un senso del mistero veramente eccezionale». Nè, dobbiamo dirlo, ci sono esagerazioni in queste sue parole: il libro è veramente un grande libro e Bekessy uno scrittore che sa il fatto suo, dotato di stupendi mezzi d'espressione e d'una capacità descrittiva e psicologicamente intuitiva che avvincono ed incantano. «Una potente narrazione» — ha scritto Francesco Casnati sul «Popolo» di Milano — «di ferma e persuasiva logica nello svolgimento fantastico, di scavante analisi nel tenebrore delle anime, di pauroso significato simbolico, e rispettosissima in quel che riguarda la figura e la storia di Gesù. Molti sono i personaggi: statue dal basamento su cui si innalza, più immateriale che reale, la figura splendente del Cristo, ai lati della quale stanno con prestanza gigantesca e combattiva quelle di Pilato e di Barabba».

Alla figura dell'assassino ebreo, Bekessy si è ispirato per il suo capolavoro. E nella sua ricostruzione storico-romantica Barabba diventa «L'eroe nazionale ebraico, camuffatosi da ladrone e brigante per meglio organizzare la sommossa delle popolazioni ebraiche contro l'oppressione romana». Con Gesù profeta d'amore Barabba sogna un'alleanza che gli agevoli il raggiungimento dell'agognato trionfo. Ma le parole del Nazzareno sono dure e chiare: «E ti dico: desisti dalla violenza. A che ti varrà distruggere il mondo intero, se il Padre che è nei cieli ti distruggerà?».

Ma in lui v'è la ribellione all'amore: «Amare i nostri nemici: ... sì, l'ho sentita codesta musica. Non ci porterà lontano. Odio, odio senza remissione è quel che fa per noi». E l'Uomo di Nazareth si erge come ostacolo di bontà sul suo cammino di odio: bisogna strappargli la «gente semplice», guadagnarsi i contadini, i pastori, gli artigiani, i pescatori». Pilato comprende: ma l'orgoglio e la paura gli chiudono gli occhi: «nemmeno l'ombra d'una ribellione può esistere» — dice al suo buon amico Giuseppe D'Arimatea — «in una provincia governata da me. Non posso ammetterlo. Vuoi che dicano di me, a Roma: «Sei un ben misero governatore! Non sai nemmeno mantenere la pace nella tua provincia!»

Intanto si serrano le file: il corpo sacerdotale invita Barabba ad un colloquio per accordarsi con lui e sostenerne l'azione. Il patto, stentato, incerto, è raggiunto: in nome della libertà di Israele: patto di violenza e di sangue. Ma, sul suo cammino, anche quando non v'è la sua presenza fisica, ancora e sempre Gesù. «Non è l'amore l'arma più forte, Barabba?» gli dirà, nella sua candida bontà, Maria di Magdala, che nella sua casa ha ricoverato un compagno di Barabba, ferito: «Per le donne, forse. Ma per gli uomini è più adatta la guerra... Dobbiamo forse conquistare la libertà d'Israele amando i Romani?». E Maria: «Io ti dico, Barabba, che la vera libertà non si può trovare che in Lui». Ed Ezra, il compagno ferito: «Portami via da questa casa... non ci resisto più... *ho paura della loro bontà...*». Una cocente disillusione, un pensiero tormentoso, una stanchezza sconfinata: ma grande è la potenza dell'odio...

La vicenda nelle sue grandi linee non può non essere nota: Bekessy rivive il racconto evangelico inquadrandolo in un romanzato contorno di una meravigliosa realtà ed aderenza, ampliandolo e definendolo con un senso della misura e della storia che non si può non definire perfetto. Ritornano le grandi giornate di Gerusalemme, la notte di Getsemani, il dramma di Pilato, pagine di una angoscia ineguagliabile: «... ho consegnato Gesù ai sacerdoti, l'ho fatto flagellare e crocifiggere... e non trovo nessuna scusa!»... «Ma come potresti capire?.... Vile... ma perchè sono vile? Non so... forse questo doveva essere, affinchè la faccia del mondo non si mutasse. In questo mondo non c'è posto per Lui: questo mondo è fatto per gli assassini, non per i profeti...». «Tre gli sono fedeli fino alla morte. Sono davvero molti. Non so se quando morrò tre persone resteranno con me fino alla fine...». «Ha senso che un Barabba debba vivere e un Gesù morire? Un senso ha da esserci. Tutto ha un senso...: la tragedia del Calvario e della Crocifissione.

Poi, la fine paurosa. Barabba, libero: l'ultimo tentativo di Cristo per convertirlo, con la parola dell'amico Ezra che morirà per lui: «Ho visto che per l'umanità l'amore è meglio dell'odio; che la bontà è meglio della violenza». Con la parola dell'uomo morente sul ciglio della strada: «Ora me ne vado, Barabba... Me ne vado a Lui... Perchè credimi: Egli vive. E l'amore è ancora più forte dell'odio».

Ma in Barabba l'odio trionfa: «Amore significa sofferenza e morte. Il tuo Nazzareno predicava l'amore, io predicavo l'odio. Lui è morto, io vivo. In questo mondo l'odio sopravviverà sempre all'amore...». «Il potere non si può acquistare che con la violenza. E il più fedele e il più forte servo della violenza è l'odio».

E in un'estasi di follia urla a squarciagola: «Gesù di Nazareth, la lotta fra me e Te continuerà in eterno».

Poi sorge in piedi. Nella sua anima il buio della notte, sulla fronte la sfida, negli occhi l'ardore dell'odio. E rientra sulla strada e riprende ad andare... «apostolo di odio per tutte le epoche e per tutte le terre».

Giovanni Visentin

- Una rappresentanza del Comitato di Mantova è intervenuta alla commemorazione della battaglia di Goito, che si è svolta sullo storico ponte del luogo alla presenza di Autorità nazionali e provinciali.
- La «Dante» di Teramo ha indetto un concorso per il componimento di soggetto dantesco tra gli studenti delle scuole superiori cittadine. Ai due primi classificati sarà consegnata una somma in denaro.
- Una conferenza su Trieste è stata tenuta a Parma dal prof. Vittorio Furlani, presidente del Comitato triestino.
- La «Dante» di Rimini ha allestito nei suoi locali una mostra del pittore fiumano Arrigo Ricotti, che ha esposto oltre cinquanta opere. Presso lo stesso Comitato il prof. Kalman Fernay ha parlato sul tema «Dante nella letteratura ungherese».
- Il Comitato di Lecce ha promosso un ciclo di *lecturae Dantis*, che è stato inaugurato dal prof. Raffaele De Lorenzis. Il corso è stato poi svolto, nelle settimane successive, da valenti studiosi di Dante i quali hanno illustrato i primi sei canti del Paradiso dantesco.
- Giuseppe Verdi è stato commemorato a Jesi con una conferenza sulla vita e le opere dell'illustre scomparso, tenuta dalla prof.ssa Anna Sofia.

"L'AGGUATO" E "MARIA"

Parliamo prima delle cose serie. Si cominciò con un monologo: « L'agguato » di Massimo Binazzi, già da noi ascoltato alle letture dell'I.D.I. Non abbiamo nessuna simpatia per i monologhi: al più, essi ci appaiono nobili esercitazioni che non dovrebbero uscire dall'ambito della scuola: infatti, scolasticamente servono all'autore, diremmo quasi, perchè sperimenti tutto l'arco di un linguaggio teatrale e antiteatrale; all'interprete, perchè si impadronisca di gradazioni e sfumature atte a vincere la monotonia, ed eserciti l'autocontrollo e la misura. In tal senso, al *Pirandello*, Maria Laura Rocca, interprete del Binazzi, fece appunto una cosa seria. Una prova di più di ciò che abbiamo scritto altre volte: che questa attrice, ben oltre le qualità native che pur costituiscono un suo pregio notevolissimo, offre al giudizio critico i risultati di una passione teatrale fondata sullo studio, la riflessione e la modestia. Nella sua perseverante applicazione all'arte, ci seduce specialmente il rispetto del mestiere, l'assenza di divismo, e quasi un'espressa volontà di procedere per gradi. Ci domandiamo quante altre donne, che avessero altrettanta vocazione teatrale e una condizione sociale così favorevolmente vistosa, non si sarebbero già imposte all'opinione pubblica, agli impresari e alla critica, per vie tanto estranee all'arte quanto favorevoli alla pubblicità. Bisogna anche perciò ringraziarla e dimostrarle che i diffamati borghesi hanno molto rispetto e ammirazione per le qualità di cui essi medesimi non abbondano.

Quanto ai monologhi, se non si tratti di bizzarrie scatenanti gli umori fantastici, soggiungiamo che hanno spesso un limite insuperabile sia nella loro irrealtà o inverosimiglianza, sia nella consapevolezza latina che anche quando crediamo di conversare, monologhiamo: onde l'inutilità artistica dell'esser soli sul palcoscenico. Tale solitudine si traduce principalmente in un'impressione d'esotismo che mette di per se stessa l'ascoltatore in guardia, e lo fa cento volte più esigente del solito. Certe esperienze russe o tedesche irretiscono di presunzione l'attesa psicologica; e la costruzione mentale latina, se non anche la natura del monologo, impongono ad esso di snaturarsi da fatto teatrale a fatto letterario, e lo trasformano in un racconto. E' superfluo dire quali debbono essere le qualità di un racconto destinato ad avvincere tramite la lettura o la recitazione. D'altronde, un breve esame di questo monologo del Binazzi conferma punto per punto il precedente discorso.

Il Binazzi, per innato senso di concretezza, non ci ha dato proprio un monologo, ma un dialogo: infatti, la madre parla al figlio che giace sul divano, morto. Ma, perchè potessimo accettare il lunghissimo discorso, ha fatto di quella madre una povera svanita, che dalla dolce o risentita o vibrata follia dei ricordi generici, ripercorso l'itinerario mnemonico degli avvenimenti, sbocca nella tragica ricostruzione di quella morte e del trauma psichico onde ella diventò personaggio monologante. Ebbene, siamo convinti che l'impiego della follia sul palcoscenico attesta che un autore è corrivo e indulgente verso di se e verso il sentimentalismo del pubblico (tuttavia già esperto e stanco delle più varie pazzie); oppure che sente quanto il mezzo della comunicazione sia inaccettabile nei modi della normalità: autentico senso del teatro, questo, di cui vogliamo far credito al Binazzi. Il quale, dunque, per felice disposizione, nello scrivere un monologo, contravveniva alle regole medesime che potrebbero giustificarlo, e falliva totalmente l'obiettivo. Il monologo drammatico, perchè conservi almeno una caratteristica teatrale e non diventi un racconto mal trasferito, non può ristagnare nel generico nè cercare la propria giustificazione nell'abbellimento letterario: deve procedere necessario e inesorabile, evocando fatti, pensieri, sentimenti che pertengano insostituibilmente all'avventura umana che ne costituisce lo scheletro e la ragione. E' probabile che ciò si debba dire anche di un buon racconto; ma un racconto può farsi leggere in virtù di letteratura, mentre il monologo non si fa ascoltare se divaga senza progredire.

Il Binazzi non ha avuto la forza di costruire una commedia, e ha creduto di poter concentrare l'intuizione di tre caratteri, dei loro scontri e dell'ambiente storico prescelto, in un solo personaggio: la madre. Essa, che dovrà dirci come il figlio è morto, lungamente indugia nella rievocazione dell'infanzia di lui, dell'incomprensione gravante su padre, madre e figlio: dice, più o meno bene, una quantità di cose che potrebbero essere altre e diversissime, dette anche meglio, ma ugualmente estranee o generiche, non abbastanza cogenti, fluide. Parlando, ella suscita immagini che fanno pensare ad altrettante scene di commedia, e alludono a un mondo che nella fantasia dello spettatore si svolge per suo conto, distraendo dal racconto principale. Se abbiamo ben capito (il dubbio dipende dalla distrazione che anche noi subivamo), si tratta di un padre, diciamo, nazista e delatore: le sue carte, gli elenchi delle vittime saranno verso la fine del monologo trovati dalla donna dentro il pianoforte, dopo che nel patetico vaneggiare le son tornate a mente certe parole del figlio. Egli, forzato un cassetto del padre, aveva scoperto la vile professione di lui, e aveva cercato di opporsi a quei delitti in serie, cadendo, fucilato nel giardino, durante il tentativo di liberare i compagni di fede: fede opposta a quella del padre.

Materia truce, ingrata, al cui effetto teatrale non era punto necessaria la lunghissima preparazione psicologica, mentre parve efficacemente sostenuta da un terzo personaggio: il regista (l'autore stesso), che non dovrebbe aver mai tanta importanza nel monologo. A lui si deve un brivido animalesco, quando il cadavere rotola giù dal divano, e la madre se ne fa piedistallo per salire al più alto vertice della disperazione qui fattasi cosciente; a lui si deve la buona trovata di quel ferino scatto con cui la madre, tempestando di pugni i tasti del pianoforte, trae dalle note gravi una conclusione effettivamente musicale e liricamente valida, congrua e, in certo senso, atta a rinobilitare effetatezze gratuite: il meglio che avrebbero potuto escogitare, mettiamo, un De Falla o uno Strawinsky, chiamati a riassumere con un crampo emotivo tal clima.

●

Il lungo esercizio divinatorio sulla disposizione del Binazzi al vero teatro, ci ha permesso di abbreviare il discorso a proposito dei due tempi di André Obey: «Maria », che tennero dietro al monologo.

La didascalia avvertiva: due tempi da una novella di Faulkner: *Mistral*. E lasciamo pure all'americano la responsabilità tecnica e ideativa onde la favoleggiata sessualità degli Italiani può esser vista, oltre oceano, come esotico realismo: ci toccherà lasciare a Faulkner anche il merito di alcuni momenti lirici eccellenti, per esempio quello della descrizione del crepuscolo nel paese, con la piazza semideserta e pur piena di brividi, ansie, gelosie. Ma certamente all'Obey risale la responsabilità di una sfacciata derivazione da Pirandello, che qui non assume l'aspetto d'influenza accettata o patita, ma di plagio addirittura incredibile.

Se oggi esistesse una scuola per autori drammatici, ove fosse in uso l'esercitazione imitativa, qualcosa di simile a ciò che in età imperiale romana avveniva per l'oratoria, penseremmo che un maestro incauto, assegnato il tema « Svolgete drammaticamente, alla maniera di Pirandello, il racconto di Faulkner... », avrebbe forse di che lodarsi dell'alunno Obey, buon conoscitore del « Sei personaggi » e di « Questa sera si recita a soggetto ». Ma par di sognare, trattandosi dell'autore di « Madame Beudet », « Viol de Lucrèce »... di una firma ben nota e presumibilmente responsabile.

Perchè tradurre questa roba? Possono tanto l'odio politico e l'equivoco ideologico? Se sì, basterà notare che gli effetti sono controproducenti, ed eccessivo lo scrupolo della Censura, che manda alla *prima* un controllore notatissimo e additatissimo tra risolini e mormorii, mentre sfoglia un copione tutto approvato, dovendo verificare soltanto se il prete vesta all'italiana o alla cattolica, e non, come prescritto, alla maniera dei protestanti. Era così chiaramente detto nel testo, che si trattava di Italia settentrionale, che quel prete, anche vestito da *muezzin*, sarebbe stato gioiosamente riconosciuto per cattolico. Ma non ci fu niente di gioioso nemmeno per i frequentatori abituali del *Pirandello*, perchè quel prete funzionò alla rovescia. Era tanto prete, quanto avrebbe potuto essere direttore della scuola locale, sindaco del paese, intendente di finanza. La gran trovata di parlarne prima come del « Dottore », con misteriose allusioni al dottorato, e farlo poi comparire in veste talare (provammo mentalmente ad allungargli la giubba), diede ben poca soddisfazione ai convenuti: si era già capito trattarsi soltanto di un povero vecchio irretito dal fascino di Maria, geloso che altri gliela portasse lontano, inetto, nonchè a toccarla con un dito, finanche a guardarla francamente in faccia. La Perpetua (Matilde) ci fa saper che il « Dottore » ha raccolto Maria per carità; che la bambina, fin dall'età di sei anni, era un'irresistibile civetta; che la pace è scomparsa da quella casa, con la presenza di lei. Maria si è data a questo e a quello, ama Giorgio, un giovinastro che tresca con la zia, ma deve sposare Enrico, un possidente per bene. Il Dottore è soltanto esternamente e arbitrariamente, cioè non necessariamente, prete: non si sente come tale, dunque si lascia volentieri che traffichi e maneggi e propini (all'italiana) veleni nelle coppe; magari ci si sbarazzasse subito di qualche personaggio. Invece, per complicazioni pirandelliane, dato che la vicenda reale dev'essere trasferita sul palcoscenico, un Direttore e una sua Assistente si travagliano a lungo per decidere come si possa e se sia lecito modificare la realtà a vantaggio dell'arte. Così che si ascoltano le opposte ragioni, le apologie più accalorate, le sataniche divagazioni dell'*Uomo dalla barba* (la Morte), che viene personalmente a esigere il suo avere, e prenderà alla fine Enrico e Maria. Pensare che si sarebbe accontentato di una sola persona!

Perchè tradurre questa roba?

Merita invece una segnalazione l'abile regia di V. Vecchi, che ha avuto il suo da fare in così inutile intrigo. M. Guardabassi ha detto con intelligenza la parte del Direttore; I. Zezza, pensosamente raccolta e fisionomicamente ricca di nobile espressività, vorremmo rivederla in una parte più degna (era l'assistente); M. Mantovani fu più avvenente con pudore — merito suo — che travolgente nella dialettica, al modo preteso dalla ditta Obey-Faulkner; S. Noto, (la Morte), S. Fantoni (Giorgio), E. M. Salerno (Enrico), A. Griarotti (Matilde) non hanno certamente sminuito i rispettivi personaggi; e Flaminia Jandolo, un'impetuosa e fresca piccola lavandaia, che c'entra come il cavolo a merenda, ci fece pensare quanto valga di più la « Telefonata di Pucci », di cui ella è protagonista nella rubrica radiofonica « Piccole donne », di questo confuso e sconclusionato centone.

Vladimiro Cajoli

Alida Valli in Perdizione

LA RADIO

RADIODRAMMI NEL « TERZO »

Nel terzo programma ha cominciato a far timidamente capolino il radiodramma. L'esitazione sembra esser molta: infatti, i risultati risentono dei dubbi e delle incertezze che forse presiedono la scelta. Invece dei promessi e attesi ardimenti, si sono ascoltate prove del più piatto conformismo, anche da parte di autori che pareva mordessero il freno e aspettassero soltanto di avere un pubblico presumibilmente smaliziato e ben disposto, per osare di più.

Poichè si è in campo sperimentale, sembra lecito il consiglio più sconsigliato: lanciarsi allo sbaraglio. Infatti, si tratta principalmente di rompere il ghiaccio; di attirare l'attenzione sul genere così ricco di possibilità; di invogliare qualche buon autore, già sperimentato o potenziale, a cimentarsi. E' probabile che la redazione competente stia già facendo ciò che suggeriamo: commettere a scrittori opportunamente scelti il radiodramma per il III. La commissione, è vero, in certo modo impegna; ma rompe gli indugi e toglie dalla dubbia aspettativa che l'autore e l'opera si presentino spontaneamente. Un esempio: chi scrive queste note non affronterebbe mai il rischio di un radiodramma. Rischio non è dir troppo: oggi si lavora tutti per adempiere obblighi familiari; per guadagnare, insomma. Non ci si può concedere il lusso di dedicare parecchie ore lavorative a illusioni vaghe o speranze. Quando hai scritto qualcosa per la radio, devi trovare la via giusta per esser letto con fiducia e attenzione: ammettiamo che ciò sia facile anche per le vie normali; ma è anche facile che per le vie normali si sia bocciati, essendo che il genere non è facile, è altamente specializzato, richiede assistenza e consiglio, che la radio, per le vie normali, non è tenuta a dare.

Se invece mi si invita a scrivere un radiodramma e mi si dice che il mio lavoro sarà, in ogni caso, compensato, e che potrà non essere messo in onda soltanto se gravemente sbagliato, penso che mi accingerei a soddisfare la commissione con un senso di gratitudine e di sfida, per dimostrare che la fiducia accordatami è meritata. Di più, la radio sarebbe impegnata a collaborare con i suoi specialisti, nel perfezionare, rifinire, porgere tutti quei suggerimenti che l'autore invitato volesse accettare.

Sia chiaro che il discorso è teorico e prevede sinceramente l'invito di tutti gli scrittori italiani tranne noi: per troppe ovvie ragioni.

Qualcosa di simile fu fatto per il Concorso nazionale, e si fa per il Premio Italia: bisognerebbe estendere il metodo. Si sono avuti risultati eccellenti, anche se discutibili; e si noti che gli Autori erano imbrigliati dalle esigense delle Reti comuni. Ma ricordiamo un Savinio, drammaturgo e musico; un Angioletti assistito da Turchi; un Luzzi, con musiche di Renzi; un Patroni Griffi, con Maderna: le prime opere che ci vengono in mente, le più vive, che riascolteremmo volentieri anche sulla Modulazione di Frequenza, non fosse che per gustar meglio le musiche. (Non comprendiamo poi perchè la R.A.I. giudichi bruciate, opere trasmesse due o tre volte).

Invece, negli schemi dei programmi per il terzo trimestre, troviamo soltanto quattro tra radiodrammi e radiocommedie, di cui un unico radiodramma italiano: Giuda, di A. Perrini.

●

Abbiamo più volte notato che alcune trasmissioni radiofoniche di alta ambizione, sono minate da un equivoco bicipite, ora intellettualistico, ora sentimentale. Abbiamo anche notato che spesso i due aspetti si mescolano, originando esseri mostruosi e difformi, che nella loro andatura radiofonica fanno ripensare al dantesco « e tal sen gio con lento passo ». Sembra fino ad oggi inevitabile, per l'autore radiofonico che voglia dire cose non inutili, impantanarsi in melletta composta d'arida sabbia e umori lacrimali. L'esempio forse più infelice di tal genere ci è stato dato da « Senza titolo », radiodramma di Norman Corwin, un autore di cui ricordiamo e abbiamo commentato opere deliziose.

La realizzazione italiana è stata eccellente: ottima la scelta delle musiche, ottima la regia di Franco Rossi: calcolatissima, precisa ed efficace anche nell'impiego delle pause e dei silenzi. Buona la recitazione, specialmente da parte di U. Lay (La Voce). Meno lodevole la scelta del lavoro. Perchè tanto rilievo da trasmissione è avvenuta nel III pr. a una visione unilaterale e faziosa, sotto specie di imparziale pacifismo? Cosa nobile, certamente; ma della particolare nobiltà che non abbraccia tutti gli uomini, che ha un colore, una bandiera. E' la storia, fatta con episodi non necessari e intercambiabili, di un povero cristo di pacifico cittadino che va a morire in guerra. Ma gli si mettono in bocca tanti e poi tanti luoghi comuni, che nessuna solennità di regia nè bravura d'interprete può arricchire di senso e alleggerire di mal gusto (« I fascisti, anche se chiamati con altro nome, puzzano ugualmente », « la faccia tronfia di Franco », con tanto bisogno di musica « Peters sonava la bazooka », « perchè dobbiamo combattere per la libertà ogni 25 anni? », « sono morto per gli errori di uomini vecchi; ma non più morto degli Inglesi ad El Alamein... » e séguita elencando per nazionalità gli uomini morti, « la parola d'ordine è che la pace sia ristabilita », « pregava tutti i giorni, compresa la domenica » ecc.): banalità varie che, secondo noi, non meritano l'onore del III programma.

Ed è un radiodramma? Non diremmo. Se i motivi in esso contenuti, fossero meno comuni e sentimentaleggianti, si potrebbe parlare di un tentativo lirico, qualcosa come una « Pavana per un soldato defunto »: così com'è, è soltanto una povera speculazione su sentimenti dolorosi.

Avremmo poi preferito il risoluto taglio della frase: « ... Roma bruciava le capanne degli Abissini ». Come italiani, accetteremmo lezioni gradevoli ben date; ma in questo caso ci sembra trattarsi di predica da pulpiti non abbastanza abilitati.

V. Incauda

COREA IN FIAMME

Il racconto cinematografico si snoda attorno la figura del sergente americano Zack. Questi, sfuggito ad un'imboscata dei nord-coreani, viene aiutato da un ragazzo indigeno a ritrovare la strada per rientrare nelle linee americane. Un legame di affettuosa amicizia si stabilisce tra il piccolo e il sergente Zack; si uniscono ad una pattuglia che deve conquistare un osservatorio posto in un tempio buddista. La pattuglia è comandata dal tenente Driscoll, coraggioso ufficiale ma poco esperto di guerra coreana. L'inevitabile attrito tra il veterano sergente e il giovane ufficiale si fa sempre più acuto.

Per merito di Zack l'osservatorio viene conquistato, ma un ufficiale coreano che era riuscito a nascondersi nel tempio uccide una sentinella americana, distrugge la radio e avvisa le truppe coreane. Ma viene scoperto e fatto prigioniero; essendo un maggiore è considerato un prigioniero importante e destinato ad essere condotto al comando americano. I coreani attaccano l'osservatorio, un colpo uccide il piccolo, una frase ingiuriosa del prigioniero esaspera talmente il sergente Zack che, perso il controllo, ammazza il prigioniero. Per questo atto egli dovrà essere deferito alla corte marziale.

Frattanto infuria la battaglia, le truppe coreane stanno per avere ragione dell'eroico manipolo, quando, mediante le precise indicazioni della radio che era stata riparata, l'artiglieria aggiusta il tiro, disperde gli assalitori, e i superstiti della pattuglia sono salvi: tre uomini, tra i quali il sergente Zack; gli altri sono caduti, primo tra essi il tenente Driscol. Il racconto cinematografico ha termine, mentre una didascalia ci informa: « Questa è una storia che non ha fine ».

Certamente il sergente Zack compirà altre azioni e non si chiamerà più Zack, ma Jack, Bob, ma sarà sempre un uomo dall'apparenza rude, espertissimo di guerre asiatiche, che ne saprà molto di più dei tenenti, che mugolerà, sputerà e ammazzerà nemici come fossero mosche. *Corea in fiamme* certamente inaugura la serie dei films dedicati alla Corea, ma francamente non incoraggia a vederne altri.

Generalmente in questi films ispirati alle guerre asiatiche, l'ambientazione aveva un ruolo di primo piano ed era sempre realizzata con cruda e documentaristica efficacia. Qui manca anche questo primo elemento importantissimo e determinante per un film che ci vuol trasportare in un paese sconosciuto. Non basta la ricostruzione di un tempio buddista, o comparse vestite da soldati nord-coreani, per farci credere che l'azione si svolga in Corea.

Abituati purtroppo a vedere nei documentari e nelle corrispondenze fotografiche immagini di una realtà sconcertante non possiamo fare alcun credito immaginativo a questo film.

Anche i personaggi sono gli stessi che sotto altri nomi ma identiche vesti abbiamo visto in films del genere: il sergente, veterano di tante guerre, il tenentino presuntuoso ma che alla fine sa morire coraggiosamente, il soldato di colore ecc.; il tutto in funzione di una propaganda abbastanza ingenua: nella pattuglia infatti ci sono gli uomini che simboleggiano, anche se intimamente divisi da pregiudizi di razza o da casi di coscienza, l'unità di vedute di fronte al pericolo della guerra.

Ma tant'è, il ciclo di films su di una guerra segue di pari passo l'evoluzione della guerra alla quale essi sono dedicati. Fin quando si combatterà in Corea, avremo films su per giù come questi, poi (e l'esperienza ce lo insegna) succederà come per quei films ispirati all'ultima guerra, tornata la pace, la propaganda non avrà più bisogno di funzionare e, a tutto vantaggio dell'intelligenza e di una più felice aspirazione, altri problemi si insinueranno in quegli stessi films, e avremo *Odio*, i *Forzati della gloria*, *Bastogne* e altri.

Però qui è stata sciupata un'occasione che poteva, approfondita, prospettarci un caso favorevole all'indagine, e che ci aveva spinto, confessiamolo, a vedere *Corea in fiamme*. Di questo « caso » si era parlato molto nelle riviste cinematografiche: l'episodio del sergente americano che uccide un prigioniero: un pezzo coraggioso per la mentalità americana, ma ahimè l'ufficiale coreano, il prigioniero ucciso, è presentato talmente vile così carico di indisponente cinismo, che il pubblico accetta volentieri che il sergente lo spedisca all'altro mondo.

E' vero che l'ufficiale si indigna e deferisce Zack alla corte marziale, ma poi tutto finisce lì, e così l'episodio risulta efficace e drammatico solo in una forma esteriore: intimamente vuoto di significato e di risonanza. Tecnicamente il film è lento all'inizio, e solo in qualche parte e nel finale riesce ad accelerare il ritmo. La regia ha guidato gli attori con una certa sensibilità e convinzione.

Leonardo Cortese

INCANTESIMO DI RAVEL

« Questo piccolo basco di genio — scriveva di Ravel Emile Vuillermoz — dovrebbe portare il nome di quel fiore rustico che i giardinieri chiamano le *désespoir du peintre*. Critici, fotografi, letterati, incisori, non sono mai arrivati a darci (di lui) che immagini fallaci e contradditorie ».

In realtà è ancora difficile, sulla base di semplici e poco rilevanti notizie biografiche, cogliere la vera personalità di questo musicista, la cui unica preoccupazione sembra sia stata quella di sottrarsi ad ogni sguardo indiscreto.

Senza dubbio fu la sua origine basca a incidere così profondamente sul carattere di Ravel e a porre tra lui e gli altri uomini un baluardo fatto di modestia e di timidezza, di riserbo e di diffidenza. Ma è anche la sua musica che ci pone dei problemi, poichè essa non assume un ufficio di rivelazione e a volervi penetrare non si può sottoporla ad una qualsiasi valutazione e interpretazione di carattere spirituale. E' una musica, infatti, carica di bizzarra magia, che sfugge ad ogni analisi estetica troppo impegnativa e si rifiuta di rivelare i suoi segreti se non a patto di immedesimarsi in essa e di ascoltarne i battiti più oscuri e più profondi.

Non vale perciò, in questo caso, parlare di arte come visione intuitiva e pura, e tanto meno di musica come fatto oggettivo e vuoto di ogni contenuto espressivo. Noi abbiamo qui la più valida dimostrazione di quanto la vita, quella più nascosta e profonda, possa nella determinazione e nella scelta di un particolare mondo poetico.

Naturalmente, parlando di arte, si può e si deve pensare a qualcosa di assoluto, ma soltanto nel senso di uno sguardo che radiando dalla spiritualità umana illumina e colora di verità le cose. Non questa, tuttavia, la sola realtà dell'arte, la quale, nella sua concretezza, contiene anche tutti gli ostacoli ed i veli che l'artista frappone all'invadenza di quello sguardo. Si può dire anzi che l'attività dell'artista sia rivolta con maggiore impegno a tracciare sul vetro del tempo zone opache che lascino filtrare la luce dell'intuizione soltanto in un determinato senso, per illuminare un mondo fittizio in sostituzione di quello più vero che l'artista vorrebbe ripudiare o nascondere. Donde i paradossi dell'arte che molto spesso lascia intravedere un mondo poetico, non per visione diretta, ma per improvvisi squarci di luce, per proiezione o per risonanza.

E' questo anche il caso di Maurice Ravel, che nella vita e nell'arte si è sempre preoccupato di nascondere e velare quella voce infantile che affollava di incanti misteriori e di sogni fiabeschi la sua visione poetica. Donde quella deplorevole predilezione che trascinava verso un ideale umoristico non attuabile un musicista così decisamente votato alla suggestione fiabesca, e quella ingannevole vocazione che trasformava in caricaturista raffinato uno dei più preziosi e delicati cantori del sogno. Le voci più sincere della musicalità ravelliana sono infatti quelle dei paesaggi di sogno e dei personaggi che egli fa vivere in un'atmosfera di leggenda puerile, facendo scaturire, con esperta abilità, toni rari e preziosi, notando e graduando sfumature sottili e rendendo infine i più delicati effetti di luce. E sono queste stesse voci fondamentali che in Ravel danno connessione alle varie parti del discorso musicale colorando di ingenuità l'umorismo e l'ironia che subito si velano e a poco a poco si dissolvono in un fresco sorriso carico di malizia infantile.

Si può dire che Ravel abbia sortito da natura un temperamento artistico che ha qualche analogia con quello di Ludovico Ariosto, poichè anch'egli ha il gusto di fingere una favola per potersi obliare in essa. Ma il suo abbandono non è mai completo, poichè è attenuato da un istinto di difesa contro ogni sguardo inquisitore che possa turbare la serenità della sua contemplazione. Perciò si affanna a disegnare attorno alla sua favola vaste zone di ombra che egli vorrebbe cariche di umorismo e di ironia per dare ad intendere che si tratta semplicemente di uno scherzo.

Possiamo allora comprendere l'intima sofferenza dell'artista che nell'ultimo anno della sua vita pensava di non aver detto nulla nel campo della musica: una sofferenza sottile che già era apparsa evidente nel suo comportamento. « Un niente lo diverte — scriveva ancora di lui il Vuillermoz che gli fu amico — e ciò nonostante il suo viso prende volentieri l'espressione ferma e severa. Passa senza transizione da atteggiamenti di leggerezza puerile a increspature di dolorosa gravità. Assai spesso ha l'aria di soffrire; i tratti tormentati e la fronte rugosa confessano un oscuro tormento ». E' la tristezza caratteristica, questa, di coloro che non hanno mai potuto seguire liberamente la propria vocazione, e di coloro che, profondamente fanciulli nell'animo, non hanno mai potuto esserlo realmente nella vita.

« Ho tanto musica in testa — confidava piangendo, Ravel, al suo amico H. Morhange —. Non ho detto nulla, ho ancora tutto da dire ». In realtà aveva detto tutto, ma egli si sentiva estraneo alla sua musica poichè non aveva potuto viverla intensamente nella intimità del suo cuore fanciullo. La musica aveva appena vissuto la sua spensierata primavera all'aria aperta e già gli arcigni rivoluzionari dei nostri tempi pensavano di chiuderla nel grigiore e nello squallore di una casa moderna. Ravel, fanciullo docile e obbediente, accetta la clausura e fra le quattro mura di un salotto costruisce l'incanto delle sue favole movendosi in esse con quel passo leggero che Nietzsche attribuiva agli dei.

Dante Ulla

«OPERA OMNIA» DI ANTONIO ALIOTTA

(Continuazione della 4ª pag.).

pubblicato la seconda parte del libro del 1912: *La reazione idealista contro la scienza* ch'è una sostanziosa rassegna delle principali scuole antipositiviste scaturite per la maggior parte attorno al ceppo kantiano. Le ricordiamo: filosofia dei valori (Windelband, Rickert, Münsterberg), filosofia dell'immanenza (W. Schuppe), la nuova scuola del Fries (L. Nelson) e la teoria degli oggetti di A. Meinong. L'A. segue ogni scuola nel suo intimo articolarsi ma ne sorveglia anche le istanze mostrandone di volta in volta le posizioni gratuite o insufficienti: questo volume è il più completo e perspicuo che sia stato scritto in Italia su queste scuole le cui dottrine per i rispettivi precedenti storici non sono sempre di facile individuazione.

Del tutto nuovo è l'argomento dello ultimo volume dell'A. dedicato in gran parte all'esistenzialismo: in una serie di capitoli scarni e sostanziali la nuova filosofia è delineata nei suoi fondamenti e temi principali a traverso i suoi rappresentanti più noti (Kierkegaard, Dostojevski, Berdiaev, Heidegger, Jaspers, Sartre e Camus, G. Marcel, N. Abbagnano). Piace anzitutto la ammissione schietta delle « giuste esigenze dell'esistenzialismo » con cui si inizia la trattazione: l'A. mette in rilievo soprattutto la rivendicazione della personalità, la riaffermazione del limite dell'esistenza umana, la reazione contro l'aspetto puramente contemplativo e intellettualistico della filosofia e infine la rivalutazione della vita emotiva contro il puro pensiero concettuale. Così l'esistenzialismo, leggiamo, si muove nella stessa direzione della corrente mistica tradizionale, sia che ne conservi solo il lato negativo dell'esistenza come una caduta, come un correre verso la morte, con una specie di Cristianesimo decapitato di Dio e della redenzione (Heidegger), sia che ne accetti anche il lato positivo dell'amore e della salvezza (Marcel). Le riserve critiche che l'A. avanza ai vari indirizzi riguardano in particolare la descrizione unilaterale dell'esistenza, la persistenza di un intellettualismo esasperato che tuttavia sconfina in un ermetismo incontrollato di termini e concetti. All'unilateralità dell'esistenzialismo l'A. oppone il suo « sperimentalismo » che mette a prova idee e concetti nella realtà della vita e della storia in cui si trovi in superiore accordo la vita di tutti gli uomini. Nell'ultima parte il volume contiene alcuni Saggi su alcuni indirizzi più recenti del pensiero: il più commosso e denso è quello dedicato al Carabellese a cui l'A. fa con estremo coraggio la domanda essenziale: Ha Dio, nell'ontologismo critico, una coscienza sua distinta dalla nostra? In altre parole: o spinozismo o cristianesimo. Non c'è religione se non con la fiducia data da uno Spirito capace di comprendere i nostri dolori, com'è il Dio cristiano (V, 143).

Dobbiamo esser grati all'A. per l'energia con cui ha chiarito l'essenza della filosofia come sacrificio e consolazione che si attesta nella testimonianza dell'Assoluto (1).

Cornelio Fabro

(1) 1. *L'estetica di Kant e degli idealisti romantici*, Perrella, Roma 1950. — 2. *Il sacrificio come significato del mondo*, ib 1947. — 3. *Il relativismo, l'idealismo e la teoria di Einstein*, ib 1948. — 4. *Il problema di Dio e il nuovo pluralismo*, ib 1949. — 5. *Critica dell'esistenzialismo*, ib 1951. — *Evoluzionismo e spiritualismo*, Libreria scientifica editrice, Napoli 1948. — *Le origini dell'irrazionalismo contemporaneo*, ib. 1950. *Pensatori tedeschi della fine dell'Ottocento*, ib. 1950.

REALISMO INDIANO

(continuazione della pag. 1ª)

niera autonoma: bramanesimo, giainismo e buddhismo.

Dal 326 a. C. fino all'inizio dell'era volgare l'India è stata teatro di avvenimenti importantissimi. Alessandro Magno aveva maturato il disegno di incorporare al suo vasto impero anche l'India e nel 326 ne invase la parte nord-occidentale. Nel territorio occupato da lui sopravvissero regni indo-greci. A qual punto la coltura greca e specialmente la filosofia abbiano influenzato quella indiana in questo campo di reciproci contatti, non ci è dato di sapere. Le fonti indiane tacciono su questo possibile influsso come anche del resto su quelli che sicuramente hanno ricevuto dal di fuori. L'India che fino a questo punto non aveva ancora raggiunta l'unità politica, fu quasi unificata da Candragupta, fondatore della dinastia dei Mauryas. Tutta l'India del nord fino all'Afganistan cadde sotto il suo dominio. Le condizioni politiche e culturali del suo tempo ci sono descritte da un certo bramino Kautilya, che si ritiene sia stato suo ministro. Candragupta fu propagatore del giainismo, come suo nipote Açoka del buddhismo. Dopo la morte di quest'ultimo il bramanesimo inizia la reazione sviluppando ulteriormente e rinnovando le sue dottrine: il suo pensiero filosofico viene espresso nelle più recenti Upanishad, quello politico nei manuali di leggi e quello religioso specialmente nel Bhagavadgita. Insieme al panteismo si fa strada l'idea di un dio personale e misericordioso al quale il credente è unito per mezzo della devozione (bhakti) e che può concorrere anche alla sua liberazione, prima creduta compito esclusivo dell'individuo. Mentre prima si dava valore soteriologico al quietismo ora accanto a questo si fa strada l'idea dell'attività come mezzo di salvezza.

Nel periodo seguente (1-250 d. C.) il buddhismo si adattava alle nuove esigenze dei tempi e pigliava una nuova forma nel Mahayana. Mentre l'Hinayana, la forma più antica, riteneva che la salvezza si può raggiungere solo con le forze personali, il Mahayana ritiene che ogni seguace di Buddha può diventare un bodhisattva, illuminatore in un mondo futuro. I Buddha non sono più esseri che una volta arrivati al nirvana non possono più aiutare gli uomini alla salvezza, ma hanno il potere ancora d'influire alla liberazione altrui. Questa forma di buddhismo per le sue tendenze universalistiche incontrò il favore delle masse e da allora cominciò la sua grande diffusione in tutta l'Asia. Il bramanesimo in questo periodo cercava di combattere il suo potente rivale. Il sorgere di due nuovi sistemi del Vaiçeshika e del Nyaya si potrebbe forse porre in questo periodo.

(Continua)

Gioacchino Patti

Walter Gropius e la Bauhaus

Alla collana storica di Architettura di Einaudi si è aggiunto un nuovo libro di D. C. Argan sull'opera pedagogica e architettonica di Gropius, uno dei maggiori protagonisti dell'evoluzione nel gusto e nell'arte del costruire del secolo XX. Monografia necessaria in un periodo così critico e contrastato teso nello studio della genesi sociale e intellettuale del periodo razionalista è la prima monografia su Gropius che esca in Italia redatta con una serietà critica veramente meritevole.

Argan, nell'introdurci alla comprensione di Gropius, pone le premesse filosofiche e teoriche, nonchè politiche, che hanno condotto il maestro tedesco a giocare tutta la sua cultura figurativa e teorica, il suo destino d'artista su quel momento critico della storia europea. Affine alla dialettica fenomenologica ed esistenziale è la razionalità che Gropius sviluppa nei processi formali dell'arte, nella sua opera il rigore logico acquista evidenza formale, diventa architettura come condizione diretta dell'esistenza umana. Non è più l'artista che rappresenta in forme astratte ed assolute il prestigio di classi dirigenti ma che compie la sua funzione sociale; l'opera d'arte è una realtà che la società produce per corrispondere ad un reale bisogno e non per soddisfare ad aspirazioni oziose.

La vera autentica vita non sarà più quella che si attua nella contemplazione, ma quella che si attua nell'azione; la realtà non sarà più quella che si dà nel distacco sereno della meditazione, ma quella che si incontra nell'impegno drammatico dell'agire. Questo è il problema che Gropius vuol porre e risolvere con la sua architettura e la didattica della Bauhaus.

Questa scuola creata nel 1919 e da Gropius diretta fino al 1928 conclude gli sforzi rivolti dalla metà dell'800 in poi a ristabilire il contatto tra il mondo dell'arte e il mondo della produzione, a fondare il lavoro artistico sul principio della cooperazione.

Ricollegandosi alle esperienze morrisiane di Arts and Crafts, alle Kunstgewerbeschule ed al Werkbund tedeschi, l'autore delinea l'importanza sociale della Bauhaus ed i suoi presupposti teorici e li chiarifica illustrando la teoria dell'arte del Fiedler della quale si possono considerare la conseguenza diretta ed il logico sviluppo.

Le proposizioni teoriche del Fiedler che ponevano l'arte come contemplazione produttiva o produttività limitata si concretano nel pensiero di Gropius in un preciso problema storico: contrasto di artigianato e industria, come interna e non risolta antitesi della produttività della società moderna; l'arte potrà concorrere ad eliminare questa contraddizione se saprà far propri i mezzi dell'industria e passare anch'essa da una fase storica artigianale ad una fase industriale.

Esaminata poi la tradizione costruttiva, che è quella dell'architettura industriale tedesca, l'A. espone chiaramente la pedagogia della Bauhaus, analizzando quelli che ne sono gli assunti principali e l'impostazione dei corsi; valutando criticamente le personalità di Breuer, Moholy-Nagy, Kandynski, Klee, Alberts nell'influenzare e caratterizzare i gruppi di giovani loro affidati.

L'attività della Bauhaus, assolutamente produttiva, è esaminata con acume considerando l'apporto notevolissimo dato al progresso sia costruttivo che artistico; è una nuova teoria dell'arte il cui carattere è di non essere separabile dal processo creativo, ogni forma essendo insieme teoria e prassi, concetto ed atto.

Corredato di numerose fotografie, l'A. esamina la lunga attività architettonica di Gropius penetrando e chiarificando i valori spaziali, formali e costruttivi dei singoli edifici. Dalla fabbrica Fagus di Alfeld am Meine, la Bauhaus, l'organizzazione urbanistica esatta di Dessau fino alle esperienze inglesi e americane, Argan segue lo sviluppo del processo creativo gropiusiano sempre coerente e costante.

Felicissima è l'analisi delle forze astratte e della dinamica orizzontale che dominano nella costruzione della Bauhaus e svolto con serietà e profondità in una larga visione sociale il problema urbanistico.

Chiude il libro una nota sulla vita di Gropius ed un elenco dei suoi progetti e costruzioni, integrati da una attenta bibliografia che rivela la conoscenza viva di tutti gli scritti critici e polemici su Gropius e la sua scuola.

Claudio Ombosu

G. C. ARGAN: *Walter Gropius e la Bauhaus* Giulio Einaudi, editore, 1951.

● In occasione del suo recente viaggio nel Sud America, il prof. T. C. Giannini, vice presidente del Sodalizio, ha tenuto, a Buenos Aires e Montevideo, una conferenza sulla preparazione di Cristoforo Colombo alla sua impresa.

● A Gerusalemme la dottessa Lisetta Levi ha tenuto una conferenza su Michelangelo, e l'ing. Fidia Piattelli ha intrattenuto l'uditorio con una conferenza su « Arte e tecnica — il violino italiano ».

● Durante la sua visita al Comitato di Marsiglia, il prof. T. C. Giannini ha ha tenuto una applaudita conferenza su « L'Ulisse nel XXVI canto dell'Inferno dantesco ».

● Presso i principali Comitati della « Dante » olandesi il prof. Riccardo Picozzi ha tenuto dizioni di canti della Divina Commedia, ovunque applaudito dal numeroso pubblico intervenuto.

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma